cahiers du CINEMA

S.M. Eisenstein
Abraham Polonsky
Ingmar Bergman
Berlin



6 francs numéro 215 septembre 1969

Soit encore le verbe « je m'embarque », particulièrement irrégulier :
J'embarque.
Tu bateau.
Il navigue.
Nous coulons.
Ils iles désertes (à distinguer soigneusement de « ils déserts » du verbe « je chameau » et de « ils désertent » du verbe « je m'engage »). — Raymond Queneau.

cahiers du CINEMA

Nº 215 SEPTEMBRE 1969



Oshima
'sa : « Journal du voleur de Shinjuku ».



mar Bergman : « Riten »

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8ᵉ - Tél. : 359-01-79

le cahier des lecteurs

Aller, retour

Nous recevons de Walerian Borowczyk la lettre suivante :

« Monsieur le Rédacteur en Chef,

« Je viens de lire dans le nº 214 des « Cahiers du Cinéma » une lettre de Jan Lenica dont les prétentions m'obligent à vous demander la publication d'une réponse pour la bonne information de vos lecteurs.

« 1. Jan Lenica vous reproche de ne pas remplir « votre devoir ». Rien de plus injuste. Il est certain que vous avez entièrement « respecté les faits et la réalité » par la simple reproduction fidèle de mes paroles dans les pages du nº 209 de votre revue. Vous n'avez non plus commis aucune erreur en publiant les titres de mes films sans en donner le générique complet.

« 2. J'affirme encore une fois qu'aucun des trois films cités, comme tous mes autres films et scénarii, ne sont nés ni dans la tête ni dans le cœur de Jan Lenica.

« Au générique de *Il était une fois*, *Le Sentiment récompensé* et *Dom* vous ne trouvez le nom d'aucun assistant. La participation de Jan Lenica était comparable à celle d'un assistant pour des films de ce genre.

« Je renvoie au nº 207 de la revue « Image et Son » les lecteurs curieux de connaître la genèse de mes premiers films en 35 mm et la raison de la collaboration de Jan Lenica à ces films il y a douze ans.

« Il arrive que les noms de deux réalisateurs figurent au générique d'un film, mais il est en même temps évident qu'un acte de création ne peut être qu'individuel. Donc il existe toujours un seul véritable auteur. Un exemple en est aussi *Monsieur Tête*, film signé de deux noms parmi lesquels celui de Jan Lenica.

« 3. Contrairement à ce que prétend Jan Lenica, ma mémoire est parfaite et je lui rappelle que j'avais écrit le scénario de *La Colonie Pénitentiaire* et conçu tous les détails du futur film, avant même qu'il n'ait lu cette nouvelle de Kafka.

« Son idée d'être co-auteur de ce scénario, exprimée dans la lettre adressée aux « Cahiers du Cinéma » en juillet 1969 est tout à fait récente puisqu'il y a seulement deux ans il écrivait à la revue « Image et Son » : « Pour le festival des films expérimentaux à Bruxelles (1958), Borowczyk propose d'abord l'adaptation d'une nouvelle de Kafka qui pour diverses raisons techniques et financières n'a pas finalement été possible ».

« Cette indécision est évidemment suspecte. Il est temps que Jan Lenica cesse de rêver et comprenne que le rôle de co-auteur qu'il essaie en vain de revendiquer n'a jamais été que fictif. » — Walerian Borowczyk.

Pièce pour un petit voyage en Suisse

De Lausanne, Travelling J, *la seule revue suisse qu'occupe le cinéma* (*« de John Ford à Jean-Marie Straub »*) *nous adresse les précisions suivantes :*

« Messieurs,

« Certaines déclarations de notre compatriote Alain Tanner, relatives à notre revue et parues dans le numéro de juin des « Cahiers du cinéma » nous paraissent prêter à discussion ; pour votre information, et dans l'éventualité où vous auriez à nouveau l'occasion d'interviewer un cinéaste helvétique — ce que nous espérons très vivement — nous nous permettons d'apporter quelques précisions au sujet des rapports que nous entretenons avec l' « underground ».

« Il est parfaitement exact que, parmi les collaborateurs réguliers de « Travelling », quelques-uns ont réalisé des films en 8 mm. Des considérations d'ordre financier imposaient une telle limitation pour des films qui n'ont jamais prétendu être autre chose que de purs exercices.

« Les thèmes de ces exercices s'apparentaient plus, cependant, à ceux du cinéma que nous défendons — et qui va, en gros, de John Ford à Jean-Marie Straub — qu'à ceux de l' « underground » international, d'ailleurs peu connu en Suisse romande. A ces exercices ont maintenant succédé des films en 16 mm, que vous verrez peut-être une fois ou l'autre et dont vous pourrez constater qu'ils sont plus proches de Soutter que de Markopoulos.

« D'autre part, plusieurs de nos collaborateurs animent un organisme appelé « Cinéma marginal distribution », qui s'est donné pour tâche de distribuer, hors du circuit commercial, les trop nombreux films réalisés par de jeunes cinéastes suisses qui ne trouvent aucun autre débouché. Cette distribution demeure certes confidentielle, limitée au public des maisons de jeunes et d'autres groupements similaires, mais, pour la plupart des réalisateurs, elle constitue la seule possibilité de rencontrer un public.

« " Cinéma marginal distribution " donne à voir les films, sans discrimination dans leur style et, malheureusement, parfois, dans le degré de leur réussite. Notre revue soutient donc le principe de l'entreprise, sans pour autant cautionner la majorité des films ainsi distribués.

« Nous ignorons enfin dans quelle mesure Soutter, Tanner et leurs camarades sont « intégrés au système » ; leurs films sont tous, pour le moins, intéressants, nous en avons parlé et en parlerons sans doute encore longuement, tout en demeurant persuadés que « le » système, tel qu'il prévaut en Suisse et ailleurs, est loin d'être parfait. Comment, sinon, expliquer que la plupart des films suisses ne sont, dans notre pays, programmés qu'à la sauvette dans quelques rares salles commerciales, si tant est qu'ils trouvent un distributeur.

« Il n'est au fond pas étonnant qu'Alain Tanner soit mal renseigné sur une revue que, vraisemblablement, il ne lit pas ; la plupart des cinéastes suisses ne connaissent d'autre information que celle qui, comme leur éventuelle consécration, vient de Paris. N'avons-nous pas dû aller à Cannes — ceux qui l'ont pu tout au moins — pour voir *Charles mort ou vif ?* — Les éditeurs responsables : François Pasche, Marcel Leiser.

Assurons en retour les rédacteurs de Travelling J *qu'à notre avis il n'est nullement déplorable que quelque « consécration » (si dérisoire puisse-t-elle être) vienne pour un cinéaste suisse de Paris plutôt que de son pays même : ce n'est pas seulement en Suisse, mais partout, que « le système est loin d'être parfait » ; c'est donc partout qu'il convient à la fois de l'attaquer et de lui substituer un autre « système », en France comme en Suisse ; et comme face au système existant toujours debout (et en l'absence de tout autre système de remplacement) la seule chance économique du nouveau cinéma est l'ouverture internationale (cela, en Suisse encore plus qu'en France, d'ailleurs, compte tenu des limites du « marché » national), il conviendrait de se féliciter que tel film du nouveau cinéma accède à une audience internationale (si dérisoire en quantité de dollars et spectateurs puisse-t-elle être). Ajoutons que le combat, à Paris même, en faveur du jeune cinéma suisse est loin d'être gagné : en dehors des « Semaines des Cahiers » à Paris et en province, aucune salle encore n'a programmé les films de Soutter, Tanner, Reusser, etc., sinon la seule Cinémathèque Française qui reste donc une arme que les jeunes cinéastes suisses (et les autres) auraient bien tort, par souci provincialiste, de ne pas utiliser. C'est tout le cinéma suisse qui est encore « underground », et nous ne voyons pas quel avantage il aurait à le rester. L'une des forces principales*

(suite de la page 4)
du nouveau cinéma est de s'être trouvé constituer une Internationale *de films face à l'impérialisme financier du système.*

Pour ne pas en finir avec « Z »

Deux lettres se répondent à propos de Z et de la critique qu'en fit Narboni :
1) *De Jean-Jacques Cros (Chambles) :*
« Je viens de voir *Z* (il faut le temps en province) et bien entendu l'envie m'a pris de (re)lire la critique qu'en avait fait M. Narboni. Je n'ai pas pu résister plus longtemps sans prendre la plume et sans vous dire tout ce que j'ai sur le cœur. Il y a trois ans que je lis les « Cahiers ». Je n'ai jamais manqué un numéro depuis et je continuerai à les acheter tant que le cinéma me passionnera comme il me passionne aujourd'hui. Mais je voudrais bien vous dire qu'il y a des moments où je ne puis vraiment plus réprimer les cris d'indignation qu'occasionnent la lecture de certains articles et en particulier celui-ci. Voilà pour une fois un film « politique » bien fait, qui dit bien ce qu'il veut dire, qui a du succès auprès du grand public, pas du public des clubs privés mais du grand public de la France tout entière, d'Angoulême à Montbéliard et même à Villefranche-de-Rouergue. Mais bien sûr Angoulême, Montbéliard et Villefranche-de-Rouergue aux « Cahiers » on connait pas parce qu'aux « Cahiers » on ne connait que ce qui est superbement inutile. Réaction bien compréhensible de petits snobinards parisiens qui n'ont rien de mieux à faire pour épater la galerie que d'affirmer que *Nude Restaurant* est un pur chef-d'œuvre du cinéma, qu'il y a quarante personnes sur cinquante millions qui l'ont vu et donc en conséquence voilà le cinéma de demain, celui qui restera lorsque eux auront passé. Maintenant qu'il y ait ou non une dictature en Grèce ou non, que le public soit informé de ce qui se passe en certains points du globe, de ce qui se passe dans tous les pays du monde quand on passe dans le domaine de la politique, on s'en fiche catégoriquement. L'art n'est vraiment art que lorsqu'il est l'expression du superflu. Quand on aime *La hora de los hornos*, on n'a pas le droit de déprécier *Z* sous prétexte qu'il est grand public. On n'a pas le droit pour des raisons esthétiques de déprécier une œuvre qui crie tout haut ce qu'est le mot vérité.

« Enlevez vos œillères quand vous rentrez dans un cinéma et n'allez pas chercher des arguments qui ne tiennent pas debout pour démolir un film qui n'a nullement besoin de vous pour poursuivre sa carrière. Je pourrais reprendre facilement toutes les critiques formulées dans ces pages et en donner le contrepoint. Le travail serait plutôt long parce que j'aurais tellement de choses à dire que vous n'auriez pas le courage de me lire jusqu'au bout (si vous avez eu l'honnêteté de me lire jusqu'ici).

« J'en conviens, *Z* n'est pas un chef-d'œuvre, mais c'est un film *utile, efficace*, qui passionne des tas de gens, les gens pour qui vous *semblez* prendre parti parfois, le prolétariat, la masse ouvrière, qui leur explique les techniques d'un assassinat politique, sans complaisance, sans bons, ni mauvais (peut-on ne pas appeler mauvais des gens pour qui le mot liberté a le sens qu'il a aujourd'hui à Athènes ?) comme vous nous le dites si bien. Il est toujours facile de gueuler au nom des idées auxquelles on n'adhère que par solidarité. Je propose à tous les criticaillons des « Cahiers » d'aller faire un stage de quinze jours dans une usine. Après on pourra déjà discuter (pour ne pas perdre votre temps à l'usine, parlez donc avec vos camarades de travail de *Z* et surtout enregistrez leurs opinions à ce sujet : elles sont bien plus sensées que les vôtres).

« Et puis comme le dit si bien Guy Braucourt dans « Cinéma 69 », si on refuse ce film pour des raisons esthétiques ou idéologiques, on est prêt à en accepter beaucoup d'autres...

« Il n'empêche comme je l'ai dit tout à l'heure que *Z* se fout pas mal de vous et comme dit l'autre « il vit » et vivra bien sans vous (heureusement d'ailleurs).

« Si ma lettre ne vous plaît pas, c'est que j'ai réussi dans ce que je voulais, maintenant elle est au panier, c'est encore mieux. A propos surtout ne gâchez plus de place dans le « Courrier des lecteurs » et continuez à mettre des grandes photos (publicitaires et pornographiques) pour que je les colle sur les murs de ma chambre parce qu'on dit bien ces temps-ci que la contestation est plus de règle au niveau du cul que des idéologies quelque peu fascisantes. Bien à vous. » — Jean-Jacques Cros (20 ans, agricole et cinéphile passionné). « P.S. : A propos, merci de défendre avec tant d'ardeur Pierre Perrault et tout le jeune cinéma, mais je vous en prie ne laissez pas tomber le cinéma dit « commercial », il n'est que celui qui survit et survivra. »

2) *De Jean Xech (Rivesaltes) :* « Etant étudiant, j'ai été particulièrement sensible à l'article sur *Z* de Narboni. Je le suis parfaitement dans son analyse. Je ne sais si c'est la présence de Montand, mais la présentation dans *Z* de ce grand médecin et chirurgien, grand sportif et grand politicien, me fait penser à Lelouch et ses coureurs automobiles, ses reporters célèbres. Proposer au public de tels personnages, c'est l'aliéner purement et simplement. Encore une chose : l'action de *Z* se déroule entre les « dirigeants » du MCAA local, un « procureur général », le « procureur » de l'affaire, des « militaires » gradés, à ce niveau où l'on exclut le populo. Encore une fois on veut faire croire aux gens que leurs affaires ne doivent pas les intéresser. Il faut laisser ça entre les mains de ceux « dont le métier est de... », politiciens, flics, curés comme juges. »

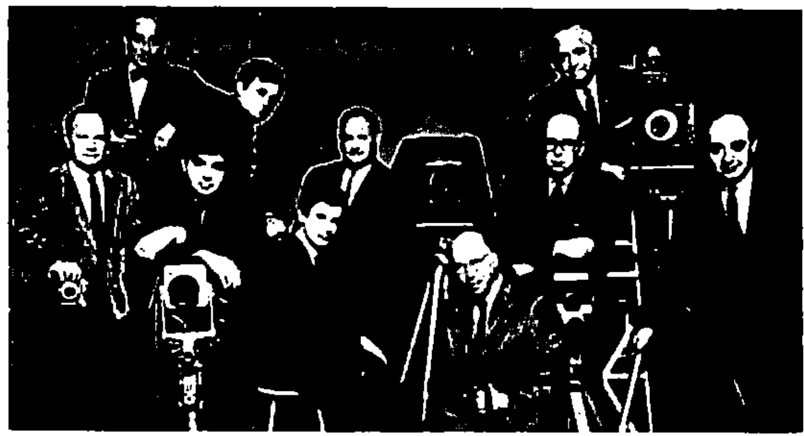
Joignons aux remarques de notre second correspondant et à l'usage du premier celles-ci. Que la critique que nous faisons de Z est d'abord une critique politique (puisque pour le reste, Mao l'a dit, « Les œuvres qui manquent de valeur artistique, quelque avancées qu'elles soient au point de vue politique, restent inefficaces ») : il faut donc que notre lecteur agricole re(re)lise le texte de Narboni, et il y verra qu'il n'y est pas question « d'art » et de « superflu », mais bien de politique et de nécessaire. Et c'est justement quand on aime (et puisqu') La hora de los hornos *qu'il est de toute première urgence de prendre le droit (qui est à tout le monde d'ailleurs) d'attaquer furieusement le pseudo-cinéma-engagé. Film « utile » Z ? Utile à augmenter la seule bonne conscience de ce « grand public » qui pourra dire, comme notre correspondant : « Ah ! le mot vérité existe bien, la vérité triomphe toujours puisque dans le pire Etat fasciste il suffit d'un courageux petit bonhomme de juge d'instruction pour envoyer au trou militaires, commissaires, politiciens, etc. » Eh ! bien, non, la vérité ne triomphe pas dans un régime fasciste ou même réactionnaire (la France par exemple, riche en « affaires » étouffées), par le secours de juges d'instruction intègres. Nourrir ce mythe réconfortant de la « vérité plus forte que le complot réactionnaire », c'est s'engager à fond dans l'illusionnisme, le mensonge, c'est ce que fait à longueur de temps la télévision, et elle a vingt millions de spectateurs. Le film Z finit au moment où commence la véritable affaire Lambrakis : comment, par le jeu de quelles forces et pressions, alors que tous les responsables et coupables étaient accusés, que le complot était percé, comment tout s'est renversé, la vérité rentrée dans sa coquille, les militaires blanchis, les coupables lavés, et le procureur, puni. C'est cela la dimension politique de l'Affaire Lambrakis ; le reste : vieux mythes idéalo-humanistes, réactionnaires en diable, une fois de plus charriés sur les écrans du monde.*

Diffusion, diffusion

De très nombreux lecteurs (et groupements) ont répondu aux annonces parues dans nos précédents numéros, et leur proposant d'entrer en contact avec nous pour qu'ensemble nous tentions d'organiser de façon systématique la diffusion en province des films « à voir absolument ». Nous avons répondu personnellement à la plupart d'entre eux (et nous nous excusons auprès des autres, ils auront leur tour). Un certain nombre de manifestations sont d'ores et déjà organisées, ont eu lieu ou auront lieu dans les semaines à venir (citons Thonon, Château-Vallon, Ouste). Nous espérons, à partir d'octobre prochain, être en mesure non seulement de lancer quelques manifestations épisodiques (mais néces-
(suite page 9)

RICHARD AVEDON, BERT STERN, IRVING PENN, PHILIPPE HALSMAN...

vous invitent derrière leur appareil photo



Ces dix photographes, célèbres dans le monde entier, ont une importante nouvelle à vous annoncer. Ce sont, de gauche à droite : Richard Beattie, Alfred Eisenstaedt, Ezra Stoller, Bert Stern, Richard Avedon, Irving Penn, Harry Garfield, Philippe Halsman, Joseph Costa, Arthur d'Azarien.

C'EST PEUT-ETRE LA GRANDE CHANCE DE VOTRE CARRIERE DE PHOTOGRAPHE !

Connaissez-vous Bert Stern, Richard Avedon, Irving Penn, Philippe Halsman...? Bien sûr! Ils sont parmi les plus grands photographes du monde - des gens dont tout photographe rêve de devenir l'assistant!

Des hommes inaccessibles?... Non, plus maintenant! Car, après avoir créé aux Etats-Unis la FAMOUS PHOTOGRAPHERS SCHOOL, ils viennent aujourd'hui mettre tout leur talent et leur expérience au service des photographes français.. à votre service, si vous le voulez.

Irving Penn, Richard Avedon, Bert Stern... vous révèlent les mille secrets qui ont fait d'eux les plus grands photographes du monde.

Comment ?... A travers un cours unique au monde qui leur a demandé trois années entières de travail : celui de la FAMOUS PHOTOGRAPHERS SCHOOL. Ce cours de photographie professionnelle vous transporte *dans* leur studio. Il vous fait travailler *derrière* leur appareil de photo. Vous revivez *avec eux* tous leurs problèmes, devant des natures mortes, des mannequins, des célébrités mondiales.

Vous trouvez *avec eux* toutes les solutions qui ont fait de leurs meilleures photos des chefs-d'œuvre : éclairages, cadrages, idées, mise en scène, composition, travail de laboratoire, etc.

En un mot, vous acquérez tout leur "savoir-faire" - ces mille secrets professionnels, durement acquis au fil des années, que les photographes gardent jalousement comme leur bien le plus précieux.

Mode, reportage, publicité, photo industrielle...

Bert Stern, Richard Avedon, Irving Penn, Philippe Halsman, Alfred Eisenstaedt, Harry Garfield, Richard Beattie, Erza Stoller, Joseph Costa, Arthur d'Arazien, ont spécialement réalisé pour ce Cours *plus de 2 000 photographies d'enseignement*, expliquant en détail toutes les techniques de la photographie. Chaque leçon est consacrée à un point précis. Elle le traite d'une manière pratique, concrète, vivante, approfondie, au moyen de clichés accompagnés de commentaires détaillés, concus par les dix plus grands photographes du monde.

Et ce n'est pas la « photo pour l'art » que vous enseignent ces professeurs éminents, mais bien plutôt la « photo qui paye » - c'est-à-dire la photo orientée vers ses applications les plus demandées : mode, reportage, publicité, natures mortes, photo industrielle, etc.

De véritables leçons particulières.

Les Dix Grands Photographes ont également mis au point une série d'exercices de perfectionnement que vous avez à accomplir, en suivant leurs conseils, chez *vous*, avec *votre* appareil, à *votre* convenance (sans déranger en rien vos activités actuelles).

Une fois vos travaux terminés, vous retournez vos clichés à la FAMOUS PHOTOGRAPHERS SCHOOL où ils sont longuement examinés par les Professeurs du cours. Ce sont tous des professeurs professionnels expérimentés, travaillant *sous la direction* de Bert Stern, de Richard Avedon, de Irving Penn et des sept autres fondateurs du Cours. Ils passent tout le temps nécessaire sur chacun des exercices que vous envoyez. Ils vous adressent ensuite des critiques détaillées (utilisant photos et croquis) pour vous montrer avec précision comment améliorer votre travail. Ils vous écrivent de longues lettres de remarques et de conseils. Leur enseignement est aussi *personnel* que celui qu'un maître photographe donnerait à un assistant particulièrement doué.

Un test gratuit mis au point par les "DIX GRANDS".

Cependant, afin de ne pas vous engager dans une voie qui ne vous conviendrait pas, les « Dix Grands » ont également mis au point un test d'aptitude très révélateur. Il vous permettra de savoir d'une manière *catégorique* si vous avez les aptitudes nécessaires pour réussir votre carrière dans la photo.

Ce test est simple et rapide. Il vous demandera en tout et pour tout un crayon et une demi-heure d'attention. De plus, il est *entièrement gratuit* et ne vous engage à *rien*. C'est-à-dire qu'il sera corrigé gratuitement par les Professeurs de la FAMOUS PHOTOGRAPHERS SCHOOL et retourné accompagné d'appréciations détaillées. Ce sera ensuite à *vous* de décider, en fonction des résultats de ce test, si vous désirez entrer dans cette Ecole qui a déjà porté au succès des milliers de photographes et qui, en quelques années à peine, s'est fait la réputation de *la meilleure école de photographie du monde.*

Faites le premier pas vers le succès.

Si une carrière passionnante et bien payée dans la photo vous intéresse, ne ratez surtout pas cette chance exceptionnelle ! Elle risque de ne jamais se représenter. Demandez *vite* le test gratuit mis au point par Bert Stern, Richard Avedon, Irving Penn et par les sept autres « Grands » - *sans aucun engagement ultérieur*. Il vous suffit de nous retourner le bon ci-dessous.

Si le bon a déjà été découpé, n'hésitez pas à écrire directement à l'adresse suivante :

FAMOUS PHOTOGRAPHERS SCHOOL L'Ecole des Grands Photographes Studio 9011 - 47, avenue Otto - MONTE-CARLO

pour la Belgique : 1309, Centre International Rogier, BRUXELLES.

pour la Suisse : 2, rue Vallin - 1201 GENEVE.

La Famous Photographers School est membre du conseil européen de l'enseignement à domicile.



BON POUR UN TEST GRATUIT

sans aucun engagement.

A renvoyer à
FAMOUS PHOTOGRAPHERS SCHOOL
L'Ecole des Grands Photographes Studio 9011
47, avenue Otto, MONTE-CARLO

Cela m'intéresserait réellement de savoir si j'ai pour la photographie une aptitude qui mérite d'être développée. Veuillez m'envoyer gratuitement le test de la FAMOUS PHOTOGRAPHERS SCHOOL, mis au point par les plus grands photographes du monde, ainsi que toutes les informations concernant le Cours.

NOM ....

PROFESSION .... AGE ....

RUE .... N° ....

VILLE .... DEPT .... ARR ....

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

1) Le carré noir marque les films programmés à Paris ; 2) L'étoile indique ceux interdits par la censure ; 3) L 1 signale les premiers longs métrages ; 4) Quand plusieurs films d'un même cinéaste figurent à ce tableau, nous les énumérons par ordre chronologique, mais isolons parfois le plus récent ; 5) En bout de ligne figure la référence au(x) numéros(s) de la revue.

ALGERIE	**La Voie** (Mohamed Slim Riad, 69, L 1) : 213.
ALLEMAGNE	**Scènes de chasse en Bavière** (Peter Fleischmann, 69) : 213.
ANGLETERRE	**British Sounds** (Jean-Henri Roger / Jean-Luc Godard, 69). **Gates to Paradise** (Andrzej Wajda, 67).
ARGENTINE	■ **La Hora de los hornos** (Fernando Ezequiel Solanas, 68, L 1) : 210, 213.
BRESIL	**Antonio-das-Mortes** (Glauber Rocha, 69) : 213, 214.
CANADA	**Patricia et Jean-Baptiste** (66), **Jusqu'au cœur** (68) (Jean Pierre Lefebvre) : 190, 200. **Les Voitures d'eau** (Pierre Perrault, 69) : 212. **Warrendale** (Allan King, 67) : 191.
COTE D'IVOIRE	■ **Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 67, L 1) : 202, 203.
DANEMARK	**Il était une fois une guerre** (Palle Kjaerulff-Schmidt, 67).
ESPAGNE	**Peppermint frappé** (Carlos Saura, 67).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (67), **Le Temps des roses** (68) (Risto Jarva) : 200, 213. **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 67, L 1) : 202.
FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, 68, L 1) : 213. **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 67) : 195, 203. **Le Cinématographe** (Michel Baulez, 69, L 1) : 213, 215. **Le Dernier Homme** (Charles L. Bitsch, 69, L 1) : 207, 213. **Le Gai Savoir, Un film comme les autres** (Jean-Luc Godard, 68) : 200. **Jaguar** (Jean Rouch, 54/68) : 195. **Le Lit de la Vierge** (Philippe Garrel, 69). ■ **Ma nuit chez Maud** (Eric Rohmer, 69) : 214. **Marie pour mémoire** (67), **Le Révélateur, La Concentration** (68) (Philippe Garrel) : 202, 204. **Petit à Petit** (Jean Rouch, 69) : 200. ■ **Sept jours ailleurs** (Marin Karmitz, 68, L 1). **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 68) : 204. **Une histoire immortelle** (Orson Welles, 67). **Un film** (Silvina Boissonas, 69, L 1) : 215. **Wheel of Ashes** (Peter Emanuel Goldman, 68/9) : 213.
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, 67, L 1) : 206 (interdit en Grèce).
HONGRIE	**Ah ça ira !** (Vents brillants) (Jancso Miklos, 69) : 210. ■ **La Dame de Constantinople** (Elek Judit, 68) : 210, 213. **Où finit la vie** (Elek Judit, 67, L 1) : 202, 213.
INDE	**Les Aventures de Goopy et Bagha** (Satyajit Ray, 69) : 215. **Jalsaghar** (Music Room) (58), **La Déesse** (60) (Satyajit Ray) : 208.
ITALIE	**Capricci** (69) (Carmelo Bene) : 213. **Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 68) : 206. **Pagine chiuse** (Gianni da Campo, 69, L1) : 213. **Partner** (Bernardo Bertolucci, 68) : 206. **Sovversivi** (Paolo et Vittorio Taviani, 67) : 195. **Tropici** (Gianni Amico, 67, L 1) : 202, 203. **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 67) : 179, 195.
IRAN	**La Brique et le miroir** (Ebrahim Golestan, 65) : 166/167.
IRLANDE	■ **Rocky Road to Dublin** (Peter Lennon, 67, L 1) : 202.
JAPON	**Les Bas-fonds** (57), **Barberousse** (65) (Kurosawa Akira) : 182. **Elle et lui** (64), **Bwana Toshi** (65), **La Mariée des Andes** (66) (Hani Susumu) : 175, 183. **La Femme-insecte** (Imamura Shohei, 63) : 158. **Géants et poupées** (58), **La Bête aveugle** (68) (Masumura Yasuzo). **Journal du voleur de Shinjuku** (68), **Petit garçon** (69) (Oshima Nagisa) : 213. ■ **La Pendaison** (Oshima Nagisa, 68) : 213. **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 67).

LUXEMBOURG	**More** (Barbet Schroeder, 69, L 1) : 213.
NIGER	■ **Cabascabo** (Oumarou Ganda, 68, L 1) : 206, 213.
PORTUGAL	**Mudar de vida** (Paulo Rocha, 66) : 183.
RUSSIE	**Le Cœur d'une mère** (première partie) (Mark Donskoï, 66). **Noces d'automne** (Boris Yachine, 68, L 1) : 209.
SUEDE	**La Chasse** (Ingve Gamlin, 66, L 1). **Livet är stenkul** (Vivre à la folie) (Jan Halldoff, 67) : 195. **Riten** (Ingmar Bergman, 68) : 213, 215.
SUISSE	**Charles mort ou vif** (Alain Tanner, 69) : 213. **Haschisch** (Michel Soutter, 67) : 202, 207. **La Pomme** (Michel Soutter, 69). **Quatre d'entre elles** (Y. Yersin, C. Champion, F. Reusser et J. Sandoz, 68, L 1) : 202.
U.S.A.	**Brandy in the Wilderness** (Stanton Kaye, 69, L 1). **Chelsea Girls** (66), **Bike Boy, Nude Restaurant** (67) (Andy Warhol) : 194, 205. **David Holzman's Diary** (67, L 1), **My Girlfriend's Wedding** (68) (Jim McBride) : 202. ★ **Echoes of Silence** (Peter Emanuel Goldman, 66, L 1) : 188. **Faces** (John Cassavetes, 68) : 205. **Image, Flesh and Voice** (Ed Emshwiller, 69). **In the Country** (Robert Kramer, 66, L 1) : 192, 202. **Lions Love** (Agnès Varda, 69) : 214. ■ **The Party** (Blake Edwards, 68) : 215. **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 67) : 205. ★ **Revolution** (Jack O'Connell, 67) : 202. **The Stripper** (Franklin Schaffner, 63, L 1). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, 67, L 1). **Why Man Creates** (Saul Bass, 68).
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existe plus** (66, L 1), **Sur des ailes en papier** (67) (Matjaz Klopcic) : 202. ■ **Quand je serai mort et livide** (Zivojin Pavlovic, 68) : 213. **Une vie accidentelle** (Ante Peterlic, 68, L 1).

(Suite de la page 6)

saires, en un premier temps), mais également une circulation à plus grande échelle de ces films réclamés partout, et qui, absurdement, ne peuvent encore y aller.

Il ne s'agit pas pour nous de nous substituer aux associations culturelles, ciné-clubs, etc., fonctionnant déjà, bien au contraire : d'informer ces groupements de spectateurs, de les aider à obtenir des films qui ne sont pas dans les répertoires de distribution, et d'encourager aussi tous les spectateurs isolés à se grouper pour pouvoir organiser eux-mêmes des séances dans leur ville ou leur région. Il est bien évident qu'un tel projet n'a de sens et de réalité que dans la mesure où ce sont les spectateurs eux-mêmes — nos lecteurs et leurs amis — qui réussissent à organiser complètement ces manifestations, séances, ou mini-réseaux de distribution. Notre rôle alors sera ce qu'il doit être : faciliter tel travail, coordonner telles activités, mais en aucun cas en assurer nous-mêmes, comme on nous le demande trop souvent, la conception, l'organisation et la réalisation. Car nous pensons que c'est aux spectateurs eux-mêmes de prendre en main le plus complètement possible la diffusion des films bloqués en distribution, que c'est à eux autant qu'à nous de se battre pour voir les films qu'ils veulent voir. On y arrivera, on y arrivera.

Attendre Godard

De nombreux lecteurs nous demandent (non sans impatience) des nouvelles de Godard.

Jean-Jacques Bonnard (Paris), par exemple : « Est-ce que vous pouvez répondre aux questions soulevées par Godard dans le n° 1 de « Cinéthique » sur l'existence même des *Cahiers ?* Vous résignez-vous à l'appellation « révolutionnaires filipacchiens » ? Si vous refusez de choisir entre Polanski et Solanas, il faudrait expliquer pourquoi. Pour permettre la lecture de vos plus récents numéros, avez-vous songé à publier un lexique de tous les termes « peu habituels » ? Ne pouvez-vous pas essayer de « faire le point » ? Impression confuse (à vous lire) : depuis quelques mois ça va de plus en plus vite et ça part dans tous les sens. Si une seule de mes questions trouvait un début de réponse, je vous en remercierais très fort. »

Eh ! bien, depuis quelques mois déjà nous préparons « un début de réponse » à ces questions (qui nous sont posées et que nous nous sommes posées). C'était sous la forme, tout d'abord (et il y a de cela cinq ou six mois), d'un long entretien (discussion plutôt) avec Godard, à propos de son départ des Cahiers, *de ses raisons, des déclarations qu'il avait faites à droite et à gauche, concernant les* Cahiers *et la politique. Cette discussion (à laquelle participaient Delahaye, Narboni et moi-même) fut enregistrée, transcrite et rendue à Godard pour qu'il relise et corrige ses interventions (comme nous faisons d'habitude). Après de longs délais, Godard finit par nous dire qu'il préférait que ce débat ne paraisse pas. Tant pis. Il fallait faire autre chose, qui est en cours, et qui devrait paraître dans un prochain numéro. En attendant, que nos lecteurs tâchent de voir dans les circuits parallèles les derniers films de Godard,* Un film comme les autres *et* British Sounds. — J.-L. COMOLLI.

spécial 20% de remise

Nous sommes heureux de vous offrir une remise de 20 % pour tous les abonnements, réabonnements ou réabonnements anticipés pour une année. Il vous suffit de découper le bulletin ci-dessous. Votre économie sera de 23 francs pour un abonnement normal d'un an (France et Union Française) et de 26 francs si vous habitez l'étranger. Si vous êtes étudiant ou membre d'un Ciné-Club, vous économiserez 29 francs.

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : .... **Prénom :** ....

FONCTIONS : ....

ADRESSE : .... **Département :** ....

désire profiter de votre offre et vous fait parvenir la somme de :

FRANCE - UNION FRANÇAISE : 53 F ETRANGER : 60 F.

ETUDIANTS - CINE-CLUBS : FRANCE : 47 F ETRANGER : 53 F

(Cachet faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte Etudiant ou Ciné-Club)

LIBRAIRES : FRANCE : 47 F ETRANGER : 53 F

☐ Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.v.p. la dernière bande)

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le N° ....

☐ Mandat lettre joint ☐ Chèque postal joint

☐ Chèque bancaire joint ☐ Versement ce jour au CCP 7890-76 Paris

---



PETIT JOURNAL DU CINEMA

Sur le tournage du « Satiricon »

Imaginez que vous êtes engloutis dans les entrailles de la Terre et qu'à travers cet énorme boyau vous atteignez la partie originelle, le magma, le cœur de cette Terre. Des pierres comme les os de la Terre, des racines comme des bras ; une aube chaotique de la conscience. Des épisodes de vie et de mort, de sorcellerie virginale sont fondus dans la fumée et le brouillard, mais quelque chose en reste. Couleurs dilatées, odeurs d'encens et de sacrifice animal. Et aussi, un échange continu de qualités et de substances : le soleil qui devient feu, le feu qui devient énergie, l'énergie qui devient esprit Des fantômes calcifiés par le temps. Une foule étrangère et inconnue. On naît et on meurt : sorcières ésotériques, vieilles lugubres, feux follets embaumés, nains infernaux, géants obtus, masques somnambules, aventuriers chassieux, nymphomanes essoufflées : l'immense délire antique d'une création primitive.

Une étrange tribu : les Romains. Une grande cérémonie mystificatrice : la romanité. Un marais luminescent plein d'hommes aux rêves et aux pensées de crustacés : Rome. C'est « Le Satiricon » de Federico Fellini.

Premier jour. « Satiricon » est dans sa phase initiale. Après une série de faux départs et d'atermoiements, il paraît presque impossible que Fellini veuille vraiment le commencer. Onzième film. Premier long métrage après la grave maladie qui a conduit l'artiste à des méditations sur la mort, vue comme « la réalité d'un voyage à faire immédiatement sans délai possible ». Le légendaire « Mastorna » désormais enterré, il prend en main l'œuvre de Pétrone, en précisant qu'il se propose de bouleverser toutes les représentations conventionnelles de la Rome antique et des Romains. Fellini juge inutile et fausse toute reconstitution historique ou découverte archéologique. Pour lui, la création est un acte complètement individuel. Mais les ruines, la Voie Appienne, Pompéi, les statues du Capitole ne sont-elles pas d'indiscutables références ? Si, mais non en tant que modèles à recopier : mieux vaut tenter de leur arracher le secret antique de leur matière et de leur lumière. Capter les voix d'une civilisation dévorée par le temps.



Federico Fellini et Gordon Mitchell.

C'est sur ces bases que le film a pris le départ. Au cours de sa conférence de presse, Fellini parle des raisons impérieuses qui le poussent à réaliser ce film et non un autre. Il s'invente des nostalgies scolaires et des rêves prémonitoires ; on comprend que tout cela n'est qu'un paravent destiné à protéger la naissance d'un film imprévisible.

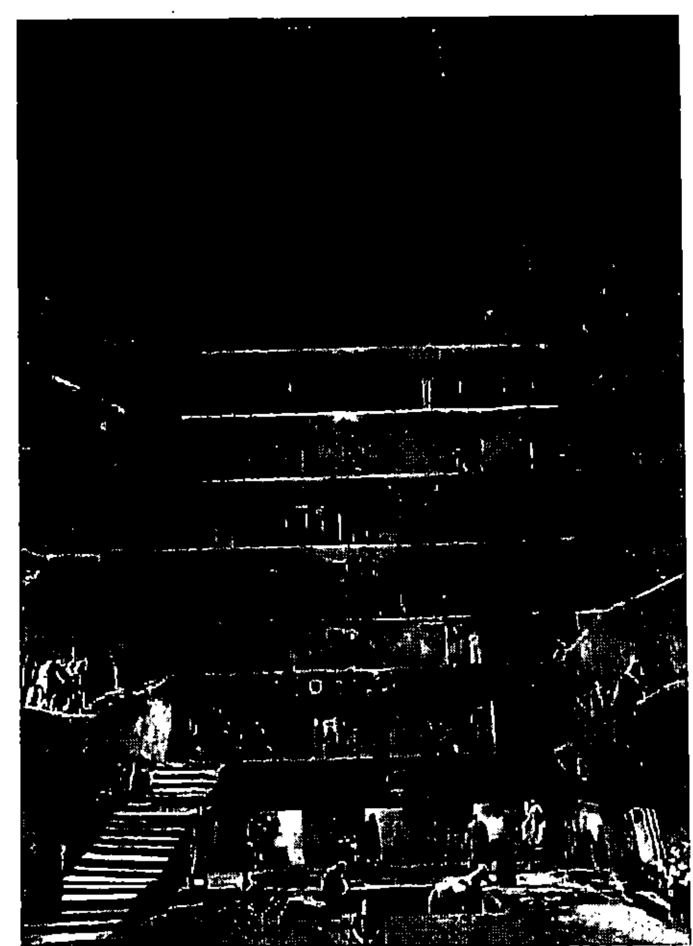
Cinecittà pourrait être une sorte de capitale inachevée et abandonnée, mais elle donne plus encore l'idée d'un campement. Seuls sont utilisés, pour le « Satiricon », les plateaux nos 2/3/5/7/14/15/16/18 ; plateaux que l'on peut comparer à de vastes hangars en raison de la présence des appareils, des installations et des projecteurs, et où l'on respire aussi une atmosphère d'attente mélancolique, et parfois l'atmosphère et les odeurs caractéristiques d'une chapelle (celles d'enfants qui grignotent leur goûter en échangeant à voix basse des rires et des secrets). Et l'on parle de l'enfance comme si l'enfance était une sorte d'aquarium, enclos dans une partie de notre être, visible au moment de la peur ou du rêve. Fellini, par exemple, appelle les collines qui s'élèvent derrière Cinecittà « Les Grands Mamelons ». Mais il se débarrasse vite de cette image et demande de l'eau et un porte-voix.

Plateau nº 7 — Scène de l' « Insula » qui s'écroule.

L' « Insula » romaine qui s'écroule avec cinquante familles est un fait historique que Tacite relate dans « Les Annales » tandis que Pétrone dans « Le Satiricon » y fait à peine allusion. Fellini en a fait un épisode du film. Le cinéma reconstitue la réalité de l'époque. Fond sonore de cris et de hurlements. L'édifice se désagrège sans même se libérer d'une armature ou d'une structure existante ; mais, surtout, il engloutit, écrase, tue tout ce qu'il trouve. On dirait un tremblement de terre ; on s'attend à ce que la terre s'entrouve pour tout enfouir. Zoom sur un figurant la tête sur le sol, les mains comme des griffes, ligoté, bâillonné dans l'argile, comme à Pompéi.

Plateau nº 7.

Toujours l' « insula ». Les personnages que l'on rencontre sur le plateau sont variés, changeants : ingénieurs du son, électriciens, machinistes, photographes, visiteurs et curieux. Il y a une comtesse au nom prestigieux, venue voir le Maître. Deux jeunes garçons en cape rouge et pantalons noirs qui font partie d'un groupe mystico-religieux au nom étrange, quelque chose comme la « douche de Jésus », veulent sauver Fellini du feu de l'Enfer, qui existe et dont ils peuvent même lui montrer la carte.



• Le Satiricon • : l'Insule.

Lina Alberti est poétesse, actrice et peintre ; elle se met à tourner en rond en déclamant l'une de ses poésies : • Trace un losange dans le ciel — Foudre — Signe de Dieu... • Le professeur Luca Canali est conseiller technique et linguistique. Il dit : • Ce ne sera pas un film paien mais religieux et existentiel •.

Il précise, à propos du doublage : une grande partie sera en latin, mais dite par des acteurs allemands. On a prévu même du dialecte de la Ciociara, mais le dialecte romain est absolument exclu. Pour l'étranger, des sous-titres.

Plateau nº 2 — Villa des Suicidés.

Dans tous les films de Fellini il y a un suicide. Ici il raconte le suicide conscient et doux d'un couple de patriciens romains qui, tombés en disgrâce auprès de Néron, abandonnent stoïquement l'existence. La femme est Lucia Bose, revenue au cinéma après dix ans d'éloignement. Elle est encore très belle, d'une beauté intérieure, faite de nuances. Le blanc abonde dans cet épisode aux tonalités de Moyen-Orient. Le cadre dans lequel il se déroule : un grand jardin avec de hauts cyprès entoure une belle villa aux lignes pures, classiques. Un saule sans tronc souligne l'intemporalité de la nature

Les enfants des suicidés sont emmenés par des domestiques ; l'un d'eux tient en main un cerf-volant blanc. Et le suicide a lieu. C'est comme si l'on assistait à un rite, à une cérémonie silencieuse.

Plateau nº 2.

Fellini est toujours suivi d'Ettore Bevilacqua, masseur, cuisinier et garde du corps. Il convient de préciser que pour Bevilacqua, Fellini est • le phare •, depuis qu'un journaliste a dit du metteur en scène qu'il était comme le • phare qui illumine la cinématographie mondiale •. C'est ainsi qu'il demande toujours : • Le phare a-t-il faim ? • • Le phare a-t-il soif ? •, • Le phare a-t-il froid ? • Très souvent Fellini se suffit à lui-même, et pourtant, chez Bevilacqua, l'instinct protecteur est très puissant et l'entraine à d'extrêmes conséquences. Ebouriffant ses moustaches de mongol, il part à l'assaut avec manteau, chapeau, tour de cou, eau plate ou minérale, café, bière, thé, pain et jambon, menant enfin Fellini au hurlement. Un autre personnage tourne toujours autour de Fellini ; c'est Maurizio Mein, l'assistant metteur en scène. Avec ses longs favoris, il semble venir d'un western et se comporte toujours comme s'il tournait un film d'action ou de guerre.

Plateau nº 2.

Fellini s'intéresse à l'analogie entre l'époque que nous vivons et l'attitude païenne avant l'avènement de la conscience chrétienne.

Alors, comme aujourd'hui, l'amitié était un sentiment précaire et contradictoire, la trahison était très facile. Les croyances religieuses, sociales, politiques n'existaient plus et avaient été remplacées par un éclectisme morbide et un mode de vie frénétique et impuissant. Ainsi l'amitié et la passion qui unissent les trois personnages, les séparent également quand survient une nouvelle aventure. Encolpe, Ascylte et Giton sont trois magnifiques personnages modernes, mi-bourgeois provinciaux, mi-beatniks, qui se brouillent et se réconcilient tout au long du • Satiricon •.

Plateau nº 2.

Martin Potter sera Encolpe. Vingt-quatre ans, de Nottingham. Acteur de télévision et de théâtre, c'est son premier film. Il remplace Terence Stamp qui, pour jouer le rôle, demandait une somme astronomique. Fellini a choisi cet inconnu, qu'il appelle • un Croisé •, et il a très bien fait. Renfermé, un peu bilieux, Potter a le ton juste pour personnifier Encolpe.

Hiram Keller sera Ascylte. Vingt-cinq ans, d'une beauté agressive, il vient de Géorgie. Fils d'un juge à la Cour Suprême, il a quitté l'Université où il faisait son Droit. Il a étudié sous la direction de Lee Strasberg. Il a abordé le théâtre avec • Hair •. Lui aussi en est à sa première expérience cinématographique ; il remplace Pierre Clementi.

Max Born sera Giton. Dix-huit ans, attirant et ironique, il vient de Londres. Beatnik authentique, il a abandonné les études pour la vie qui, dit-il, en apprend bien davantage. Il n'a fréquenté aucun cours théâtral. Fellini dit de lui qu'il est • l'agneau pascal de l'iconographie •.

Plateau nº 3 — Théâtre romain. Vernacchio.

C'est un monde exalté, pittoresque, névrosé que celui des Romains au théâtre. La représentation théâtrale met en scène le sacrifice de Mucius Scævola, interprété par un esclave à qui sera coupé réellement le bras. Le bras coupé est montré au public, et les spectateurs rient et applaudissent Dans ce climat de folie grotesque et atroce, Vernacchio plaisante et ridiculise le pauvre esclave-acteur. Le rôle de Vernacchio est interprété par un vieil acteur de • varietà •, Fanfulla.

L'atelier de Danilo Donati.

Danilo Donati est costumier et chorégraphe du • Satiricon •. Après avoir reçu l'Oscar 1969 pour • Roméo et Juliette • de Zeffirelli, il s'est jeté à corps perdu dans le • Satiricon •. Son atelier est plutôt à l'écart des plateaux. C'est le royaume de l'invention, un monde à mi-chemin entre la pâtisserie et la forge thermique et mécanique. On peut y voir étaler la colle, la laisser durcir, la couper et Donati créer ainsi une forme indistincte, une fleur à la fois minérale et végétale. Au mur sont affichés des feuillets sur lesquels on peut lire : • Afrique Noire •, • Mondes Perdus •, • Le secret des plantes •. Sur la table, des livres dont les titres sont • Typical Japanese Gardens •, • Les Maitres du Dessin •, • Les Perses •.

Donati affirme que la ligne de l'œuvre est très difficile ; tout entière sur le fil du rasoir ; la moindre erreur peut donner une farce d'ivrogne, un • colosse •, ou même • Blan-



Dans la • villa des suicidés •.

che-Neige et les sept nains ». Il faut aussi éviter les infiltrations « paysagistes » de la culture romantique, et un « imaginisme » vague, par lequel on est toujours tenté dans une telle reconstruction. C'est pourquoi les différents décors sont comme de gigantesques récipients, d'aspects



« Le Satiricon » : Hiram Keller, Hylette Adolphe et Martin Potter.

différents : pré-chrétiens, du XVII[e], et même de l'avenir. C'est une toile de fond qui peut recevoir aussi bien Néron, que le Caravage et Flash Gordon.

Plateau n° 3 — Scène de la nymphomane.

Une nymphomane qui a l'air d'une infirmière. Elle est attachée par les mains et par les pieds à un char, elle hurle. Les ventilateurs répandent une neige fine. Encolpe et Ascylte paraissent Le mari de la nymphomane permet à Encolpe d'entrer à l'intérieur du char et de la posséder. Zoom rapide sur le visage dilaté et douloureux de la femme, qui, lentement, redevient normal pendant l'amour.

Les figurants.

Plans généraux sur le désert. Un groupe de figurants alignés sur un banc. Ils attendent leur tour. Ils sont revêtus de péplums en gaze de laine plissée, travaillée comme aux époques primitives, avec des couleurs végétales extraites de fleurs et de racines.

Trois mille personnes prennent part au film : la plupart d'entre elles ont été recrutées par Fellini lui-même aux Halles. Le boucher, le charcutier, le fabricant de chandelles ont exactement des types de la Rome antique. Ce qui compte pour Fellini, c'est qu'ils aient le physique du rôle, puis, à la rigueur, au lieu de les faire parler, on leur fera réciter des chiffres. Arrivée inattendue d'un géant qui veut absolument parler à Fellini. C'est une scène impressionnante : avec ses 2,40 mètres, il avance comme un navire dans la tempête, penchant tantôt à droite, tantôt à gauche. Ce sont deux mètres sans pivot, vides et légers. L'homme s'appelle Suleiman Ali Nashnush. Il veut un rôle. Il l'aura. C'est l'homme le plus grand du monde.

Plateau n° 5 — Village africain, la magicienne Enothea.

Donyale Luna, le mannequin, sera la magicienne Enothea, prêtresse du temple de Priape à Crotone. Elle pourrait être le fantôme de quelque magique poulpe marin ou d'un magnifique animal astral. Les bras, les jambes, les pieds, les mains ont des allures transparentes. Aujourd'hui, sur le plateau, on parle de la formule avec laquelle on célébrait les mariages, à Rome, il y a 2 000 ans. Formule émouvante et extraordinaire : « Celle-ci n'est pas ta femme mais la femme qui habite avec toi. Celui-ci n'est pas ton homme mais l'homme qui habite avec toi. Votre engagement réciproque consiste à rester unis pour la durée de vos sentiments ».

Si l'on voulait établir une analogie avec un autre personnage de Fellini, Enothea pourrait être comparée à la Saraghina de « 8 1/2 », avec, toutefois, un symbolisme plus vaste et plus complexe. On se souvient de l'apparition mythique de la Saraghina, sur la plage. Cette image était pour Guido, le héros du film, la révélation du sexe. Ici, Enothea sera pour Encolpe comme la découverte de la virilité perdue. L'histoire de cette magicienne qui vit dans un village africain est passionnante. Un nain aime Enothea. Comme elle ne le paie pas de retour il lui jette un sort, en emprisonnant le « soleil » dans son ventre. Au village africain, la lumière, le feu, viennent à manquer; le feu dans son sens antique de « soleil » signifie « splendeur », « amour », « purification », « vie », « dieu », « esprit ».

Enothea sera condamnée à devenir, jambes ouvertes, la « donatrice éternelle de feu » aux habitants du village et l'initiatrice primitive du culte. Pour retrouver sa virilité, Encolpe devra se rendre chez Enothea. Fellini tourne avec une grande simplicité figurative les scènes du village africain. Le gris et le violet abondent. Luna est excellente avec son visage diabolique, agressive et soumise à la fois.

Le professeur Luca Canali dit que l'on peut retrouver dans cet épisode, Ovide et Apulée ; le premier avec ses « Métamorphoses », le second avec « L'Ane d'or ».

Plateau n° 5.

Moravia vient rendre visite à Fellini. Il a déjà vu quelques rushes, mais il voudrait de Fellini des réponses précises pour un article. Fellini est vague : il tient à ce que le film qu'il prépare soit entouré de mystère. Moravia prétend que les rapports qui s'établissent sur le plateau sont pareils à ceux qui, autrefois, se créaient dans une église. Tout le monde est rassemblé. Le contact est actuel.

La salle de maquillage.

La salle de maquillage est le domaine de Pierino Tosi et de Rino Carboni, qui modèlent les visages selon les indications de Fellini. Les conseils du metteur en scène se succèdent : « Fais-la verte, avec de fausses veines sur la figure ! » — « Je veux une virgule au début et puis, tac, tout droit comme un mime ivre ! » — « En or, elle doit être toute en or comme une boule de Noël ! » Rino Carboni a fait des études d'ostéologie et de myologie chez Max Factor, à Londres. Il sait distinguer tous les plis d'un visage, briser les expressions, isoler les traits et il est capable de construire un visage sur un autre, selon les besoins. D'une façon générale les instruments de travail d'un maquilleur normal, ce sont les couleurs, l'éponge et les pinceaux. C'est tout autre chose que l'on trouve dans le laboratoire de Carboni : des spatules, du plâtre, des truelles, des limes, un marteau et même une scie ! Un maquilleur qui est un technicien et qui très probablement fera, dans deux ans, une exposition de sculpture, car il sculpte et peint

Plateau n° 14 — Scène de l'Hermaphrodite.

Un vieux temple de Cérès. Un grand temple, abandonné, en ruines, se dresse au sommet d'une montagne, en pleine forêt. Il est entièrement recouvert de lierre, d'orties, de mauvaises herbes. Çà et

La visite à l'Hermaphrodite.





Dans le temple de l'Hermaphrodite.

là le plafond a cédé. Le pavement s'est affaissé. La tête d'une statue a roulé à terre. Dans un coin, tout à fait à l'écart, gît l'Hermaphrodite. L'Hermaphrodite est un être aberrant, moitié homme, moitié femme, que l'on prend pour un demi-dieu. Il est entouré d'une foule de gens sans bras, sans jambes, sans mains. Tous attendent le miracle. La reconstitution est faite comme on fait une crèche. Le demi-dieu est couché dans un berceau. A ses côtés sont un vieil homme et un paysan ; enfin le vieil homme soulève le demi-dieu afin que tous en voient le sexe. C'est un petit être gracile, avec une expression de souffrance sur son visage ridé. Ses yeux sont blancs comme ceux des statues. Il gémit.

L'enfant qui joue le rôle de l'Hermaphrodite a douze ans et s'appelle Pasquale Baldassare. Il vient de Naples. C'est un albinos. Sans rien dire il s'est laissé poser de faux seins. Il marche à tâtons pour se protéger de la lumière.

Plateau nº 14.

Nino Rota a composé la musique de tous les films de Fellini. Aussi vient-il sur le set afin d'y respirer la véritable odeur du « Satiricon ». Il demande à Fellini : « Federico, quel est le son d'une pierre ?

— Je n'en sais rien. Des sons improbables. Inaccessibles.

— Vois-tu, nous passons dans la vie sans comprendre la propriété des choses, sans entendre les harmonies. Une pierre n'est pas silence. Si je parviens à en capter la voix, je la placerai dans la dodécaphonie, dans le Nô japonais ou dans l'électronique. »

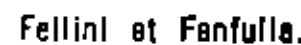
Plateau nº 5 — Le dîner de Trimalcion.

Trimalcion, qui anime l'une des scènes centrales du « Satiricon », est un ancien esclave affranchi, qui a fait fortune en accordant ses faveurs à ses maîtres autant qu'à ses maîtresses. Il aime à s'entourer d'amis serviles, à donner des fêtes qui se terminent en orgies, à se faire appeler poète et philosophe. Fellini ne trouvait aucun acteur ayant le physique du rôle. Il dessinait des caricatures fermes et précises où le personnage avait le masque d'un Boris Karloff. C'est dans le propriétaire du restaurant romain « Il Moro » que Fellini découvrit, enfin, son Trimalcion. Il s'appelle Mario Romaglioli. Il opposa une forte résistance avant d'accepter l'offre qui lui était faite. Inutile de dire que, cette fois encore, Fellini l'a emporté.

Expression d'une société de consommation qui s'éternise, la scène se déroule dans un salon d'un rouge indéfinissable, une couleur qui dévore les visages. Un bossu agite dans l'air des mains de bois. Trimalcion occupe le « locus primus ». Il a près de lui sa femme, Fortunata, qu'interprète Magali Noël. Autour d'eux leurs hôtes, aux visages argentés, livides.

Le maquillage de certains a la fixité enflée du cadavre tuméfié ; il donne, à d'autres, des contours déteints et les fait ressembler à de gigantesques méduses. On apporte un sanglier en caoutchouc mousse. Eventré, il vomit des cordons de tripes, des boudins, du fromage blanc et des dattes. L'odeur de l'encens se mêle à celle des viandes. L'air est irrespirable. Fellini, heureux homme, a un masque sur la bouche. Il commande : « Attention ! Attention ! Vas-y Magali ! Un, deux... Bravo ! Moro, tu es content que ce soit la dernière scène ? ». Le fond musical est constitué de morceaux de musique électronique. Sur un mur un tableau en mosaïque reproduit Trimalcion. Il est en bonbons de couleur et les objets sont pour la plupart en alun et décorés de coquillages, mais aussi de pois chiches et de lentilles vernies. Vu en projection, le résultat est insolite. Le Dîner donne l'idée d'une infernale et répugnante compétition gastronomique (comme on en fait en Romagne) dans une atmosphère lourde de fumée et d'ombres informes.

Magali Noël danse. On lui a maquillé un œil vers le bas et l'autre vers le haut. Résultat : un visage déséquilibré mais séduisant. Les hôtes accompagnent sa danse en battant des mains. A côté d'Encolpe on reconnait Eumolpe. Eumolpe est une attachante figure de poète maudit ; toujours près de mourir de faim, il ne manque cependant pas d'une dignité rauque ; ayant eu le courage de se déchaîner contre Trimalcion, il est chassé du dîner. C'est Salvo Randone qui interprète ce rôle.



Fellini et Fanfulla.



Aujourd'hui, sur le plateau : Bernardino Zapponi. Grand ami de Fellini, il a collaboré au scénario du « Satiricon ». C'est une amitié qui est née d'une même disposition aux évasions oniriques, d'un même amour pour le monde de la magie. Il parle d'une infinité de gens et de personnages qui gravitent autour de Fellini, conditionnés et déchaînés par le mythe du cinéma. L'un d'eux vaut surtout la peine d'être mentionné. Il est là, maquillé, avec une guirlande de fleurs sur la tête et beaucoup de mauve sur lui. Il s'appelle Genius. Durant le Fascisme, Genius a été à Rome le médium de la police. Puis il a continué à être tout simplement médium, toujours suivi d'une sorte de secrétaire vêtu de noir et portant un parapluie. A entendre Fellini, il possède un don de perception extraordinaire. On raconte qu'avant de commencer à tourner le « Satiricon », Genius a conduit Fellini, de nuit, sur la Via Cassia, et que, là, il est entré en transes, découvrant sous terre les squelettes d'un couple, mari et femme, dont il a raconté l'histoire. Cette histoire fabuleuse de deux Romains qui se suicident parce qu'ils ont perdu la faveur de Néron, que nous verrons dans le « Satiricon ».

Plateau n° 16 — La matrone d'Ephèse.

L'intérieur d'une tombe. La veuve d'Ephèse veille son mari mort. Ce ne sont que pleurs et lamentations, jusqu'à ce qu'elle retrouve la vie dans l'amour d'un soldat de garde. Elle fait, naturellement, l'amour devant le mari mort. C'est Antonia Petrosi qui est la veuve. Elle a un visage magnifique, désespéré et sensuel. Danilo Donati qui a senti ce que l'amphore comme objet funèbre avait de banal, l'a renversée et l'a transformée en emblème phallique.

Plateau n° 18. Le Lupanar.

Chacune des chambres a des lueurs « psychédéliques » différentes selon la personnalité de la femme et ses spécialités érotiques. Il y a la sadique avec des fers rouges et des fouets ; la masochiste qui se tient dans une niche illuminée, genre martyre ; l'agressive qui descend d'en haut à l'aide d'un système de ceintures ; une énorme femme avec des seins qui paraissent dépourvus de mamelons, alors que ceux-ci sont engloutis par le ventre.

Devant chaque chambre près de la porte, on voit le nom de l'hétaïre, et son prix. L'égout s'étend devant, étroit et long, traversé par un pont.



Suleiman Ali Nashnush (debout), Salvo Randone et Martin Potter

Entre l'égout et le lupanar : des vapeurs de parfums et d'encens. Le noir et le bleu prédominent.

A la caméra, le directeur de la photographie, Giuseppe Rotunno, et l'opérateur, Beppe Maccari.

Extérieur-jour — Le navire de Lycas.

Focene, à 30 km de Rome. C'est presque un voyage. Pour retrouver la troupe, sur la plage, il faut dépasser un boyau de routes et de sentiers ; enfin, on voit se détacher sur la mer la proue du navire de Lycas, proue qui paraît prise dans les sables. Nous sommes aux dernières scènes du « Satiricon ».

Lycas est l'aristocratique propriétaire du navire où se déroulent les orgies les plus effrénées. Le rôle de Lycas est tenu par Alain Cuny.

Lycas est un instable, un névrosé. Il a un œil tout à fait différent de l'autre, un visage dissocié. Il aime à lutter contre les jeunes garçons ; si ceux-ci l'emportent sur lui, il fait l'amour avec eux ; dans le cas contraire il les tue de façon barbare.

La compagne de ses turpitudes est Tryphème (Capucine). Ses beaux yeux angéliques ont été transformés. Ils ont maintenant une expression infernale. A côté de la bouche il y a une mystérieuse et impressionnante cicatrice. Capucine se prête docilement au maquillage, heureuse de changer de charme. On tourne. Fellini cadre les couleurs livides du couchant ; un couchant violenté par les rêves érotiques de Lycas et de Tryphème.

Fin du tournage.

On finit par une très belle journée qui coïncide avec la visite d'Ingmar Bergman à Federico Fellini. Accolades, grande joie réciproque. Bergman a la peau rose d'un nouveau-né, ce qui le rend différent de ses photographies.

Le « Satiricon » est encore à monter entièrement et cependant, Bergman le voit comme cela, sous forme de magma. Il dit qu'il a l'impression d'avoir fait un voyage au centre de la terre, d'être revenu aux débuts de la création. Fellini n'abandonne pas pour autant ses pudeurs et ses mystifications. Mais une chose est sûre, c'est vraiment comme cela qu'il voulait faire le film. Il est satisfait. — Marina Borratto.

De Tunis

On nous écrit de Tunis :

« Le 12 mars 1969, Tahar Cheriaa, directeur de la Cinématographie tunisienne, était arrêté et emprisonné. Cet homme n'a rien à voir avec les censeurs qui exercent ordinairement ces fonctions. Seul, il essayait de libérer le cinéma tunisien des diverses pressions qui le paralysent (diktat des compagnies de distribution étrangères). A l'origine de son arrestation se trouvent peut-être les manœuvres souterraines d'un trust de distributeurs qui risquait de voir son trafic compromis par le plan quadriennal de développement cinématographique dont Cheriaa était rapporteur.

« La liste des chefs d'accusation retenus contre Tahar Cheriaa est longue, son hétérogénéité même semble désigner la machination : abus de confiance, faux et usage de faux, prévarication, transferts illégaux de devises, complicités avec des escrocs étrangers, abus d'autorité à des fins personnelles, subversion communiste, sabotage économique, immoralité incompatible avec de hautes fonctions...

« Cependant l'instruction a été mise en veilleuse et la justice tunisienne semble vouloir maintenir l'affaire dans l'ombre.

« On est alors en droit de se demander si ceux-là même qui ont fait hâtivement incarcérer Cheriaa, se trouvant embarrassés de ne pouvoir fournir aucune preuve contre lui, ne préfèrent étouffer l'affaire plutôt que d'encourir les foudres de l'autorité supérieure.

« Rappelons que Tahar Cheriaa est l'un des plus grands experts en matière de cinéma arabe, qu'il a eu l'initiative des Journées Cinématographiques de Carthage (dont on a annoncé l'annulation à la suite de son arrestation) et qu'il a permis la réalisation de presque tous les films tunisiens (« Mokhtar » en particulier). »

Rencontre avec Michel Baulez

Question Dans quelles conditions avez-vous réalisé votre film ?

Michel Baulez J'ai fait « Le Cinématographe » parce que j'ai eu l'occasion d'avoir du matériel pendant une semaine. On me prêtait une caméra 16, son synchrone. Moi, j'étais pion au lycée de Cormeilles-en-Parisis où je gardais les dortoirs la nuit — ça, c'est le côté sordide de l'histoire. Avec l'argent que je gagnais, j'ai pu m'acheter de la pellicule 16 chez Kodak. On a tourné le film en cinq jours avec une équipe réduite de cinq personnes. Après cela, j'avais plus un rond, alors j'ai attendu la paie d'après pour le faire développer. Ce qui est formidable, c'est que mon boulot me procurait juste le fric nécessaire : j'en ai eu pour quarante ou cinquante mille balles de développement, ça allait. Bref, un mois de développement, un autre mois pour tirer une copie de travail, j'ai fait le montage en deux jours et puis j'ai été le projeter en double bande à Rouen, où se déroulait une rencontre de jeune cinéma non professionnel. Là, il y avait un type qui avait fait des ciné-tracts avec Godard ; il m'a dit qu'il allait me présenter à lui et que ce dernier ferait tout pour m'aider. J'ai mis trois mois à joindre Godard et, quand j'ai réussi à le voir, il a accepté de me tirer une copie standard, comme ça, alors qu'il n'avait pas un rond. Il a fait un papier pour le laboratoire, comme quoi il s'engageait à payer dans les six mois. Voilà. Le film existe : il a coûté 800 000 anciens francs, dettes comprises... La seule chose que je regrette, c'est d'avoir utilisé de l'inversible. C'est moche l'inversible, ça m'a empêché de récupérer un tas de plans à l'étalonnage : c'étaient des plans de rues qui étaient trop blancs ou trop clairs.

Question Pourquoi l'avez-vous appelé « Le Cinématographe » ?

Baulez C'est parce que je ne trouvais pas d'autre titre. « Cinéma », ç'aurait vraiment été un titre con ! Mais « cinématographe », c'est un mot marrant ; et puis, c'est les frères Lumière ! En quelque sorte, mon type bouffe des spaghettis dans le wagon-restaurant du train qui arrive en gare de La Ciotat. Donc, le titre « Cinématographe » est logique, référentiel et arbitraire.

Question Avez-vous eu des difficultés particulières dans la conception du film ?

Baulez Oui. Il y a eu d'abord l'attente entre les divers stades de concrétisation. Je n'avais pas d'argent et, comme je ne pouvais pas voir le film développé tout de suite, il en résultait un sérieux manque d'enthousiasme. Mais, pour ce qui est du tournage même, je n'ai pas eu d'ennuis. Si ! il y a un truc qui m'a vraiment embêté ! Il y avait un plan génial où j'étais acteur ; Belloc m'assassinait, je dégringolais les escaliers du Sacré-Cœur de Montmartre en gueulant : « Vive La Patellière, vive Delannoy. » Il s'agissait d'un plan de souffrances. D'abord, pendant la prise, puisque je me suis tordu la cheville ; ensuite, après la prise, quand, quelques heures plus tard, l'opérateur s'est rendu compte qu'il n'avait pas chargé la caméra. Mais à part ce plan lacunaire, ça marchait très bien.

Question De quoi êtes-vous parti ?

Baulez Je ne voulais surtout pas faire un récit. Le récit, on a vu ce que cela pouvait donner : les Américains ont été les seuls à savoir comment bien foutre un récit et maintenant, ils n'en sont même plus capables. Tout ça, c'est une conséquence de la « Nouvelle Vague » La période du récit s'est achevée en 1958 ; ensuite, il y a eu Godard et l'éclatement des structures. En fait, je voulais faire une destruction. C'est la phrase que dit Gérard Belloc : « Il faut plastiquer les studios. » De toute façon, je crois qu'en commençant un film avec 500 NF, c'est la destruction de tout le système actuel... et cela fait peur aux professionnels. Ils se protègent derrière leurs lois, ils se retranchent derrière leur carte ; mais mon film existe sans ces simagrées. Il est passé deux ou trois fois devant un public venu de lui-même ; aussi les professionnels commencent à sentir le roussi. Je trouve cela formidable.



Anne Trigaux, Gérard Belloc et Michel Baulez.

Question Y a-t-il eu des professionnels qui ont essayé de vous encourager — ou de vous décourager — pendant le tournage ?

Baulez Tel que j'étais parti, il était difficile de me décourager parce que le principe même du film était qu'il fallait sans cesse trouver quelque chose, et très vite Nous n'avions pas beaucoup le temps de nous laisser décourager par quelqu'un et, de toute façon, je n'avais aucun rapport avec eux au moment du tournage : je ne connaissais personne. Quand le film a été en double bande, il y a eu ce type qui m'a présenté à Godard. Le second « professionnel » qui m'ait aidé, c'est Luc Moullet. Je l'ai rencontré lors de la semaine des « Cahiers du Cinéma ». Il dirigeait un débat après « Les Contrebandières ». A la sortie de Studio Action, j'ai été le voir pour lui demander s'il accepterait de m'aider à terminer mon film. Il a accepté, on s'est revu pour qu'il me donne des adresses et des tuyaux pour les labos. C'est grâce à lui que j'ai pu repiquer chez des gens qui ne demandaient pas de garanties immédiates. En quelque sorte, il m'a servi de guide et m'a appris à travailler très vite, à ne pas hésiter à faire des dettes puisque la seule chose qui compte, c'est le film en voie de finition. Il m'a permis aussi de confirmer mon idée de départ : on n'a pas besoin d'argent pour faire un film. Bien sûr, il y a des gens qui se marrent en disant : « Pas de fric, 800 000 balles ! » Moi, je trouve que c'est rien du tout à côté des films fauchés qui coûtent trente ou quarante millions.

Question Le 16 n'est-il pas une limitation ?

Baulez Pas du tout ! C'est un format comme les autres. Je le trouve plus pratique ; on bouge plus facilement avec le 16 qu'avec le 35 puisque les caméras sont plus légères. Les films de Bene n'auraient absolument pas été possibles en 35. Techniquement, le seul inconvénient est la mauvaise qualité du son optique qui est due à l'étroitesse de la piste sonore, mais d'ici quelques années, il n'y aura même plus ce problème.

C'est un moyen ahurissant, le 16 ; il effraie beaucoup de gens du métier à cause de cela. Il suffit de trois personnes pour faire un film : un réalisateur, un opérateur et un preneur de son. Si l'opérateur est également réalisateur, cela ne fait plus qu'une équipe technique de deux personnes. Vis-à-vis du système, c'est encore un élément de destruction.

Il y a, en outre, le soi-disant problème d'une diffusion de ce format. C'est quelque chose qui paraît aberrant à quelqu'un de très gentil comme Robert Enrico. Il m'a dit : « Moi aussi, quand j'étais jeune, j'ai réalisé un petit film en 16, avec des copains. On a bien rigolé, mais cela ne pouvait pas être bien sérieux. » Je pense que le 16 doit servir à autre chose qu'à filmer les slips de sa femme en contre-jour. Pour ce qui est de sa diffusion proprement dite, une légende veut qu'il n'y ait qu'une ou deux salles parisiennes équipées pour ce format, et que cela n'existe pas en province. Peut-être, mais il y a toute une infrastructure en 16 qui existe dans les campagnes. Les distributeurs le savent bien puisqu'ils font tirer des copies 16 de films comme « Oscar », « Z », ou « La Grande Vadrouille » ; donc le problème d'une diffusion de ce format n'existe pas.

Question Que pensez-vous des structures économiques du cinéma français ?

Baulez Pourries ! Elles sont complètement pourries. Elles ont hérité des structures du cinéma américain et c'est lamentable. La « Nouvelle Vague » avait prouvé que l'on pouvait faire des films avec juste 40 000 000 d'AF. Maintenant, on peut en faire autant avec quatre ou cinq millions et bientôt, tout le monde pourra faire du cinéma. Le super 8 arrive avec une rapidité folle et, d'ici à dix ans, les structures actuelles du cinéma n'auront plus de raison d'exister. L'idée de cinéma sera complètement transformée ; il n'y aura plus de cinéma, il n'y aura plus ce monde fermé de gens qui faisaient des films imposés par la publicité. Tout le monde pourra tourner, il y aura des

écrans dans la rue... ou peut-être n'y aura-t-il plus d'écran du tout : il y aura une nouvelle formule. C'est un fait qui n'existera pas seulement pour le cinéma. Le cinéma, c'est rien du tout, en fin de compte : ce qui est important, c'est que ce sera une mutation complète de la société.

Question Quand on voit votre film, on a l'impression que vous voulez régler vos comptes avec le cinéma ?

Baulez Oui, c'est normal ! Je fais partie de ces individus qui passent leur temps à la cinémathèque parce que c'est pas cher et qu'on peut y voir quatre films dans la journée. On y voit toujours les mêmes têtes et tous ces types ont envie de faire un film, mais ils restent sur leur envie. J'ai démontré avec le mien qu'il était possible de réaliser cette envie. Je me suis rendu compte aussi que le cinéma d'avant ne pouvait plus suffire, que ce soit en tant qu'inspirateur, exemple ou référence. Il faut autre chose ! D'ailleurs, des types comme Moullet ou Straub — qui sont plus vieux que moi, mais qui ont le même passé cinématographique — s'en sont aperçus et, à la limite, comme je tourne au même moment qu'eux, mon film a forcément des rapports très nets avec les leurs. Nous avons été nourris de cinéma américain et nous l'avons adoré ; à présent, il faut le détruire. C'est une chose qu'il faut oser dire, comme il faut oser dire que les gens qui ont été émus aux larmes en voyant chialer Colette Besson sont des cons ; il faut le dire même si l'on a été soi-même entamé par cette émotion. Il faut absolument détruire tout ce que l'on a aimé parce que c'est complètement pourri. Avant, il était possible d'émouvoir par contamination ou par communion ; maintenant ce n'est plus possible.

Question Votre film ne peut exister sans spectateurs...

Baulez Je crois qu'aucun film au monde ne peut exister sans spectateurs. Il y a toujours un spectateur, ne serait-ce que le monteur qui travaille dessus.

D'une autre manière, il faut bien avouer que j'ai fait ce film en prenant le contre-pied de toutes les idées qu'avait pu recevoir le public sur sa condition. Comme je voyais des films à gros moyens qui encraient les gens dans leur état de consommateur, j'ai voulu faire le contraire ; enfin, pas le contraire, mais l'inverse. Ce qui est fantastique, c'est que des gens qui bénéficient de gros moyens vont dans le même sens ; quand je dis gros moyens, c'est par rapport à ceux dont je dispose. C'est le cas de Godard, avec « Le Gai Savoir » que j'ai vu après avoir fini « Le Cinématographe ». Je n'ai pas été étonné d'y trouver l'équivalent d'éléments de mon film Godard arrivait à cinq ou six minutes de noir, moi, c'était un petit peu moins... mais cela revient exactement au même. Chez Straub, c'est dans les rapports musique-images. Nous en arrivons à mettre autre chose par refus de ce qui existe tout en sachant très bien que ce n'est qu'un dérivatif, en attendant la fin de cet innommable merdier qu'est le cinéma.

Je crois que faire un film consiste à découper en petits morceaux tout ce qu'on a vu, et c'est aussi le remettre en petits morceaux par rapport aux références émotionnelles des films que l'on a pu voir. C'est pour cela que l'on ne sera jamais original, sauf à partir du moment où d'autres prendront conscience de ce qu'on a fait précédemment au point d'en reprendre des éléments dans leur propre film. Mais ceci est purement théorique.

Question Votre film est cependant didactique au niveau d'une définition des matériaux employés : bande-son sans image, images sans bande-son, son-image et ni son ni image Il y a là une localisation d'un vocabulaire cinématographique par son exposition et non par son énoncé.

Baulez C'est surtout la mort du vocabulaire par la minute d'entracte où il n'y a plus ni son, ni image.

Question Croyez-vous qu'il y ait encore une possibilité de langage au cinéma ?

Baulez Généralement, ce sont les théoriciens, et non les gens qui font les choses, qui se permettent de trouver un langage. Même si nous refusons ce concept de langage, quelqu'un peut toujours en trouver un. Pour moi, Céline n'a pas de langage, mais il y a des gens qui vous diront que Céline c'est **le** langage. Il n'y a donc pas de limite. Le langage est aussi périmé que la logique, le raisonnement ou l'argent.

Question Mais à partir du moment où des plans de cinéma existent, qu'ils sont agencés et conçus d'une certaine manière et qu'un montage les relie, il y a langage.

Baulez Forcément ! Mais à partir du moment où l'on met une pellicule dans une caméra, il y a déjà langage : c'est l'ambiguïté fondamentale ! De même que le système d'échange ! Naitre, c'est déjà un échange entre le milieu intérieur et le milieu extérieur : c'est déjà un constat d'échec.

Quand il n'y aura plus de cinéma, tous les autres moyens de communication seront détruits. Quand chacun fera son film, l'idée de critère sera bannie. A partir du moment où tout le monde tourne, cela devient une action comme celle de manger, boire ou fumer. On ne peut pas dire que quelqu'un mange mieux qu'un autre. Le problème d'originalité de l'œuvre d'art sera tout aussi dépassé ; il n'existera même plus. De toute façon, ne nous illusionnons pas, l'art est mort depuis la naissance de la génération d'après-guerre et nous arrivons à la déroute complète de tout le monde actuel, à son ambiguïté et à la reconnaissance de cette ambiguïté. Ma génération s'en rend compte. Garrel le montre assez dans son refus de toute communication au profit d'un rythme physique sensibilisé sur la durée (cf. « La Concentration »). C'est une chose très importante de constater l'idée de durée pour apporter cette notion du temps qui passe. Quand on parle du temps, son corollaire apparait, c'est l'argent. Par cela-même ce constat du temps peut être politique.

Andrès Silvart, Anne Trigaux et Gérard Belloc dans « Le Cinématographe ».

Garrel est une issue actuelle du cinéma, comme l'est Moullet avec sa fantaisie par rapport aux choses sérieuses Il arrive à rester plaisant en nous montrant des choses très élaborées. Il y a cela ou le refus du cinéma, soit comme je le préconise, soit comme Carmelo Bene : par la folie.

Quant à l'émotion, c'est quelque chose d'essentiel, de rythmique, de primaire et de physique. L'émotion c'est vraiment tout ; c'est la seule façon de vivoter encore un peu...

Ce qui est merveilleux à présent, c'est qu'il n'y a plus de limite entre les différentes formes de ce qu'on appelait l'expression artistique. Il n'y a plus de limite entre le cinéma et la musique : le film de Straub sur Bach en est la preuve irréfutable ; il n'y a plus de limite entre la musique et la poésie : Xénakis l'a démontré en donnant quatre vers pour partition à ses musiciens. C'est pareil pour la peinture : il suffit de revoir « Le Horla » de Pollet. Il n'y a plus le cloisonnement qui permettait à la société bourgeoise de se donner bonne conscience ; c'était une classification primaire et désolante. A présent, ils ne peuvent plus nous récupérer comme cela ; alors ils ont peur, surtout qu'ils ne peuvent pas plus nous récupérer par l'argent. C'est une situation terrifiante pour eux, qui basaient toute leur attitude culturelle en fonction de cela.

Question Croyez-vous que certains cinéastes du récit contribuent à cette destruction ?

Baulez Absolument pas ! Je n'ai pas encore vu « La Sirène du Mississipi », mais j'ai beaucoup aimé « Baisers volés », qui est un beau récit. Cela me gêne, car je ne veux pas l'aimer. Je me rends compte que cela fait partie de mes petites tares. J'adore « La Flèche brisée » de Delmer Daves alors que je sais très bien que c'est pourri au point de vue politique et moral. Après avoir fait « Le Cinématographe », je ne peux plus continuer à aimer tout cela, c'est trop dangereux, il ne faut plus... On en arrive à un point limite où nous sommes obligés de constater que tout ce que l'on peut faire, penser, dire et entamer — d'une manière ou d'une autre — tout cela est mauvais parce que l'on ne pourra jamais se détacher de tout ce qui nous a imprégnés à quelque niveau que ce soit. C'est pareil pour l'idée de raisonnement qui est

tout aussi périmée que ce que nous faisons en ce moment. Une interview, c'est également mauvais et faussé. Il faut le faire car cela peut avoir une petite utilité. Celle de Jacques Rivette qui est parue aux « Cahiers » était importante car Rivette y définissait la destruction de l'idée d'auteur de film.
A propos de Rivette, « L'Amour fou » est un film très important pour diverses raisons, dont sa longueur. Des gens sont venus se taper quatre heures douze de film. C'est quelque chose qui détruit la classification habituelle du cinéma. Rien que sur ce point là, c'est un film capital.

Question Revenons au « Cinématographe ». Comment vous est venue l'idée de la première scène ?

Baulez Il était tard et je rentrais de la Cinémathèque... Bon ! on va me traiter de cinéphile et d'impuissant ! D'accord sur un point : je suis un cinéphile, c'est une autre de mes petites tares. Bref, il était tard et j'avais faim. Dans ces cas-là, on bouffe des pâtes ou des conserves. Je bouffais des pâtes et je me suis mis à parler tout seul, à haute voix : « Il faut plastiquer les studios », etc. Cela m'a servi de point de départ.
D'ailleurs le film est très putain. J'avais le début et la fin ; c'était foutu de telle façon que j'étais complètement libre entre ces deux séquences. Après, j'ai réfléchi un tout petit peu pour trouver des idées qui contribuaient à démonter le cinéma. Par exemple, une des tartes à la crème du ciné, ce sont les grandes rencontres dans les cafés. J'ai imaginé une scène où Belloc draguait une fille dans un café. La seule indication que j'aie donnée aux acteurs pour cette scène est : « Il ne doit rien se passer. » En effet, il ne se passe jamais rien dans les bistrots ; c'est tout juste bon à boire ou à jouer au flipper. Il y a aussi l'idée de faire dire que la fille était ma femme. C'était absolument faux mais comme c'est une habitude des jeunes cinéastes de faire tourner leur nana dans leurs films, cela m'amusait beaucoup. Même si j'avais été marié, j'aurais bien sûr fait le contraire. Il y a aussi que tous les personnages du film (presque tous) sont violés par la caméra, la pellicule et moi. Ce viol, c'est la mise à nu, c'est le cinéma. Seulement, je ne voulais pas montrer le cinéma en montrant l'équipe qui tournait. Je trouve que c'est un truc qui fausse tout, sauf dans « One + One » où Godard filme une caméra faisant un mouvement de grue. Là, c'est une destruction de l'argent par l'argent. Un mouvement de grue, cela coûte cher et filmer le mouvement avec une fille sur la Mitchell, c'est un acte politique de destruction. Pour moi, il me suffisait de faire cette destruction en montrant l'image de façon identique à celle d'un film du système. De plus, n'ayant pas d'argent, je détruisais à partir de zéro, si bien que j'attaquais aussi l'idée de films fauchés, et c'est une ambiguïté supplémentaire. Il n'empêche que si l'on me donne 200 millions pour faire un film, je serais ravi de foutre tout ce fric en l'air.

Question Si je comprends bien, il serait plus efficace de brûler une voiture non préparée dans un film, que de brûler une voiture d'accessoire où il n'y ait ni banquette, ni moteur.

Baulez C'est juste, mais aucun producteur n'accepte cela car il ne comprend pas pourquoi on brûle une voiture complète alors que l'on ne verra même pas le moteur sur l'écran. C'est encore une ambiguïté et un artifice. Le fait restera peut-être politique ; mais il ne faut pas oublier que la politique est aussi une chose vouée à disparaitre.

Question Votre film doit-il être exploité commercialement ?

Baulez C'est la prochaine étape importante dans le processus du film. Il y a de fortes chances qu'il sorte dans une salle d'Art et d'Essai du Quartier Latin, à condition que le directeur de la salle réussisse à convaincre son associé de baisser le prix des places. Si cela se fait, les conséquences auront une importance dépassant de très loin le simple fait de mon film, parce que j'aurais réussi, du tournage à l'exploitation, à dénoncer les archaïques structures du cinéma telles qu'on ne doit plus les digérer... (Propos recueillis au magnétophone par Noel Simsolo et revus par Michel Baulez le 7-7-1969.)

SILVINA BOISSONAS : UN FILM

Le premier film de Silvina Boissonas n'a pas de titre. Il se moque d'être nommé. Et peut-être que par respect pour son non-état civil, nous devrions n'en point parler. Mais puisque ce film existe, puisqu'il a été vu, plusieurs fois, à la Cinémathèque, puisque nous l'aimons, nous l'appellerons, pour mémoire, « Un film ». Donc un film d'une heure, en scope couleur, conçu, réalisé, produit (mécénat bien ordonné qui commença par Deval, Garrel, et quelques autres), interprété par Silvina Boissonas. Les bords latéraux du cadre sont exactement tangents — la photo ci-dessous en donne une idée légèrement inexacte — aux parois d'un cylindre pris en plongée verticale par la caméra. Ce cadre se maintient fixe pendant la durée du film, à l'exception d'un léger zoom. Silvina est debout au fond du cylindre dont elle parcourt le diamètre en trois pas. Elle est vêtue d'une chemise blanche, une longue chevelure rousse épandue sur les épaules. La paroi du fond de la cuve comporte un premier orifice circulaire que Silvina enjambe en marchant, ou bien autour duquel elle se couche en chien de fusil, le corps différemment orienté suivant les plans. Par cet orifice, une eau verdâtre envahit par moments la cuve. Le corps de Silvina y flotte, nu, le temps d'un plan. Un second orifice, sur la paroi latérale du cylindre, laisse échapper par intermittence une substance granuleuse qui recouvre lentement jusqu'aux épaules le corps de Silvina debout. On entend le bruit des pas, ou le clapotis de l'eau. Les sons, pris en direct, résonnent contre les parois de la cuve. — S.P.



Errata

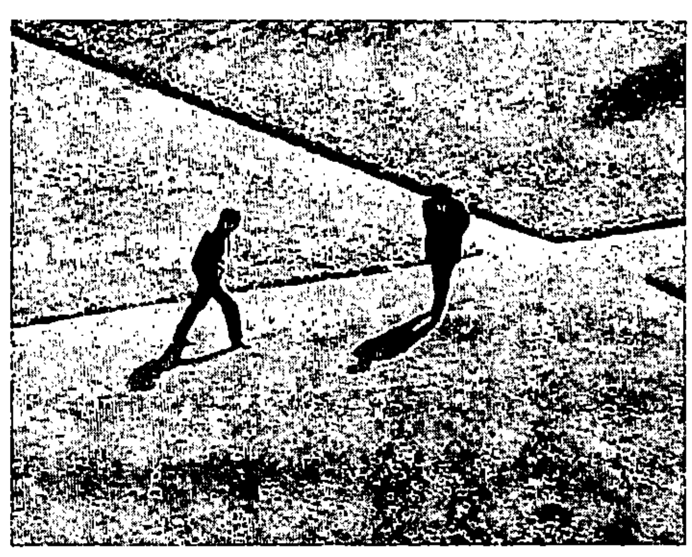
Du nº 214 : p. 3 (exergue) : certains (et non : certaines) ; p. 12 : « Helzapoppin » avec un seul l et « Million Dollars Legs » avec un seul g ; p. 29 : Oswald de Andrade (et non : Osvald) ; p. 38 : photo du film « A Vida provisoria » de Mauricio Gomes Leite et non de « Cara a Cara » de Julio Bressane ; p. 44: Moyers (et non : Meyers) ; p. 48 : « dans des interviewes comme celle-ci » (celle des Cahiers), et non : « celles-ci » (celles du film).

Une déclaration de Straub

De Straub, lu dans « Bianco e Nero » :
Dans le cinéma, en se contentant de s'opposer au système, on risque fort de le consolider (en Allemagne, par exemple, le Bertelsmann-Konzern, maître de Constantin qui — avec les Américains — monopolise à peu près la distribution des films dits commerciaux, rêve d'un système, bien entendu strictement parallèle, pour les films reconnus et avoués d'underground).
Il faudrait supprimer le système (comme la police, les prisons et les armées) : ses parasites et ses maquereaux (publicistes, Chauvets, producteurs, distributeurs, dramaturges, fonctionnaires, doubleurs, représentants, voyageurs, exporteurs-importeurs, Beta, Baldi, voleurs d'art et d'essai, qui méprisent le public et le cinématographe. « Deux siècles de déprédations et de brigandages, dit Mirabeau, ont creusé le gouffre où le royaume est prêt de s'engloutir ») — et supprimer l'Etat (l'actuel Etat italien, par exemple, entretient une industrie de cinéma qui lui rapporte des devises en empoisonnant, un peu partout dans le monde, des populations entières).
En attendant, plutôt que de nous attaquer à Cannes ou à Venise, New York ou Londres (pourquoi pas à Oberhausen ? et ne vaudrait-il pas mieux multiplier les festivals — dans les banlieues et les campagnes ?), refusons les contrats qui nous privent de tout droit sur nos films, empêchons le doublage de nos films dans le monde entier — même pour la télévision, exigeons de meilleures projections et de meilleures copies (surtout en Italie où le son est à peu près partout inaudible, et où les laboratoires sont encore moins soigneux qu'en Allemagne et au Brésil), et attaquons-nous à nos propres clichés esthétiques et moraux.
Jean-Marie Straub.

Labarthe/ Robbe-Grillet : « Cinéastes de notre temps »

La prochaine émission de la série sera consacrée à Alain Robbe-Grillet. Emission en deux parties, qui seront diffusées les 29 septembre et 6 octobre. Première partie : « Les formes d'Eros (informer, déformer) ». Deuxième partie : « La désignation (bandes brutes, matières/secondes) ». Réalisation et montage : Noël Burch et André S. Labarthe.





Haut : Labarthe et Robbe-Grillet ; bas : Burch, Robbe-Grillet et Labarthe.

André S. Labarthe : « Pour moi, cette émission poursuit un ensemble de réflexions sur le matériau filmique et sur la manière dont le sens peut ou non s'en emparer. L'intérêt de cette réflexion lui vient de ce qu'elle naît non d'une analyse théorique mais d'une manipulation (tournage, montage, mixage).

« La règle, à la télévision (la règle : paresse ou défaut de curiosité ?), veut que ce matériau se voie presque toujours utilisé de la même façon. Structurellement parlant, il n'y a pas de différence entre une émission estimable de la série « Les femmes aussi » et n'importe quel reportage d'actualité : en dépit du métrage considérable de film qu'elle véhicule, la télévision ne propose qu'un nombre extrêmement restreint de formes. (De ce point de vue, le cinéma est plus diversifié : quel rapport y a-t-il entre « King, Murray » et « Ma nuit chez Maud » ?). Je note seulement que cette restriction du champ où s'exerce le travail des auteurs T.V. vient moins d'une pénurie des « sujets » ou des « conceptions » — dont sont responsables les producteurs — que de la pauvreté de la réflexion critique du réalisateur devant son matériau. C'est pourquoi la tâche la plus importante de « Cinéastes de notre temps » est, a été, et sera de susciter des recherches de plus en plus radicales dans le domaine qui nous paraît aujourd'hui le plus vivant du cinéma.

« Les deux volets de l'émission Robbe-Grillet correspondent à deux manières d'envisager le matériau filmique Le premier — plus en accord avec la ligne générale de « Cinéastes » — est une recherche sur « ce qui arrive » lorsqu'on rapproche un extrait de film d'un plan documentaire par quelque moyen que ce soit : re-utilisation d'éléments structurels tout faits (ready made), re-structuration d'éléments démontés ou déformés, investissement au sein d'une texture générale d'éléments fournis par le hasard (décadrage, voiles, redites, silences...) ou les nécessités de la technique (claps, entrées de son, scories en tous genres), etc. Avec, en outre, l'exploration systématique d'une expérience, que nous avions amorcée avec Comolli dans « Les Deux Marseillaise », qui consiste à briser ces grandes unités du cinéma documentaire synchrone que sont les interviewes, en les faisant commencer ou finir au milieu d'une phrase — rendant ainsi au document l'inachevé que tout l'effort du réalisateur consiste habituellement à éliminer.

« Cette première partie est donc faite d'une trame très fine de micro-structures dont la fonction est de ne rien laisser passer du matériau original qui n'ait été converti en événements producteurs de sens.

« La seconde partie, au contraire, fait jouer tout autrement les matériaux qui la constituent. Tout d'abord, ces matériaux, elle ne les transforme pas : ils sont donnés comme tels, blocs bruts, opaques, non encore traversés par un sens (ce sens qui ne naît qu'à l'apparition d'une forme, quelle qu'elle soit). Puis, progressivement, nous avons introduit ces matériaux bruts dans un ensemble de micro-structures où ils sont utilisés comme autant de stéréotypes télévisuels : plans de 10 minutes, montage-dispatching dû à l'alternance de deux caméras, parole saucissonnante, etc.

« Le problème était de savoir si ces macro-structures seraient perçues (on sait en effet que le spectateur est plus sensible aux structures brèves, qui le dérangent, qu'aux structures lâches, qui l'assoupissent). Nous les avons donc soulignées en les opposant à des groupes structurels très durs, quasi ponctuels, qui se présentent à cinq reprises sous forme de « Récapitulations ».



SHARAKU : L'ACTEUR BANDO MITSUGURO II DANS LE ROLE DE ISHIE-GUIZO DE LA PIECE HANAYAMA BUNROKU SOGA (1794).

Ecrits d'Eisenstein (6)

Hors cadre

Il est merveilleux et inattendu d'écrire une brochure sur quelque chose qui, en fait, n'existe pas (1).

Par exemple, il n'existe pas de cinéma sans cinématographie.

Or, l'auteur du présent ouvrage a réussi à écrire un livre sur le **cinéma** d'un pays qui ne possède pas de **cinématographie,**

le cinéma d'un pays qui possède une multitude infinie de traits cinématographiques dans sa culture — mais éparpillés partout, à la seule exception du... cinéma (2).

C'est aux traits cinématographiques de la culture japonaise se trouvant hors du cinéma japonais qu'est consacré cet article qui, lui-même, est tout autant en dehors du présent livre que ces traits sont en dehors du cinéma japonais.

Le cinéma, c'est : tant de compagnies de production, telle circulation de capitaux, telles « étoiles », tels drames.

La cinématographie, c'est avant tout : le montage.

Le cinéma japonais est fort bien fourni en compagnies de productions, en acteurs, en sujets.

Et le cinéma japonais ignore totalement le montage.

Pourtant, le principe du montage pourrait être considéré comme l'élément propre de la culture figurative japonaise.

L'écriture,

car l'écriture est en premier lieu figurative.

Hiéroglyphe.

La représentation naturaliste de l'objet, entre les mains habiles de Ts'ang Chieh 2 650 ans avant notre ère, se schématise légèrement, et avec ses 539 confrères forme le premier « contingent » de la calligraphie hiéroglyphique.

Gravé au poinçon sur une plaque de bambou, le portrait de l'objet ressemble encore en tous points à l'original.

Mais voici qu'à la fin du IIIe siècle est inventé le pinceau,

au Ier siècle (de notre ère) après cet « heureux événement » — le papier,

enfin, en l'an 220 — l'encre de Chine.

Bouleversement complet. Révolution dans la calligraphie. Et, après avoir connu, tout au long de son histoire, jusqu'à quatorze manières différentes de l'écriture, le hiéroglyphe se fige dans son tracé actuel.

Les outils de production (pinceau et encre) déterminent la forme.

Les quatorze réformes ont eu leur effet.

Résultat : il n'est plus possible de reconnaître dans le flamboiement flottant du hiéroglyphe « ma » (cheval) l'image du petit cheval accroupi de façon touchante sur ses pattes arrière de l'écriture Ts'ang Chieh petit cheval si bien connu de nous par l'antique sculpture chinoise.

Mais peu importe le petit cheval, tout comme les 607 autres signes « hsiang cheng » — la première catégorie, **figurative,** de hiéroglyphes.

Le véritable intérêt commence avec la seconde catégorie de hiéroglyphes — « huei-i », c'est-à-dire **« accouplés ».**

Car l'accouplement... disons plutôt la combinaison de deux hiéroglyphes du genre le plus simple ne doit pas être perçue comme leur somme, mais comme leur produit, c'est-à-dire comme une grandeur d'une autre dimension, d'un ordre différent ; si chacun d'eux, séparément, correspond à un objet, à un fait, leur réunion se transforme en un **concept** correspondant. Par l'accouplement de deux « représentés » l'on obtient le tracé du graphiquement « irreprésentable ».

Par exemple : la représentation de l'eau et de l'œil signifie « pleurer »,

la représentation d'une oreille à côté du dessin d'une porte — « écouter »,

un chien et une bouche — « aboyer »,

une bouche et un enfant — « crier »,

une bouche et un oiseau — « chanter »,

un couteau et un cœur — « peine »,

etc.

Mais c'est du montage, ça !

Oui. Exactement ce que nous faisons au cinéma en accouplant des images figuratives, autant que possible univoques et neutres de signification, en des séries et des contextes pleins de sens.

Moyen et méthode inévitables pour tout exposé cinématographique. Et dans sa forme condensée et épurée — point de départ du « cinéma intellectuel »,

cinéma qui recherche le plus grand laconisme pour l'énoncé visuel des concepts abstraits (3).

Comme pionnier de ces voies, saluons la méthode de feu (depuis longtemps feu) Ts'ang Chieh.

Puisqu'on parle du laconisme. Le laconisme nous permet de passer à autre chose. Le Japon possède la forme la plus laconique de la poésie : le « haïkai » (né au début du XIIIe siècle) et le « tanka » (4).

Il s'agit presque de hiéroglyphes transformés en phrases. Et même, leur valeur est estimée pour moitié à la qualité de la calligraphie. Quant à la méthode de construction, elle est en tout point analogue (5).

Transposée dans la représentation verbale, cette méthode qui, pour le hiéroglyphe, est un moyen de reproduire laconiquement un concept abstrait, fait naître ici la même acuité laconique de l'image.

Réduite à l'austère assemblage des signes, la méthode fait jaillir de leur choc la sèche précision d'un concept.

La même méthode, déployée dans la richesse des accouplements verbaux, s'épanouit en splendeur de l'effet **imagé.**

La formule — le concept, ornée, [enrichie de matière], se transforme en image — en forme.

Exactement comme la forme primitive de la pensée — pensée par image — se résorbe à partir d'un certain stade et se transforme en pensée conceptuelle.

Mais passons aux exemples.

Le « haïkaï », c'est un croquis impressionniste d'une grande densité :

« Dans le poêle deux points brillants : un chat blotti ». (He-Daï).

Ou bien : « Vieux monastère. La lune froide. Un loup glapit ». (Hikko).

Ou : « Silence dans les champs. Le papillon vole. Le papillon s'est endormi. » (Ho-Sin).

Le « tanka » est un peu plus long (de deux lignes) :

« Le faisan des montagnes
avance lentement ; sa queue
traîne derrière.
Ah, vais-je passer seul
l'interminable nuit ? » (Hitomaro)

Selon nous, ce sont là des phrases de montage, des feuilles de montage.

La simple réunion de deux-trois détails d'ordre matériel donne la représentation parfaitement achevée d'un ordre différent — d'ordre psychologique (6).

Et si les bords acérés de la formulation intellectuelle du concept par la confrontation des hiéroglyphes perdent ici de leur netteté, par contre il (le concept) s'épanouit de façon incomparable dans son **émotionnalité.**

L'écriture japonaise — on se demande si c'est un tracé de lettres, ou si c'est une œuvre graphique indépendante...

Née au double croisement du figuratif par la manière et du signifiant par destination, la méthode du hiéroglyphe a prolongé sa tradition au-delà de la littérature et du « tanka », comme nous l'avons indiqué (non en continuité **historique,** mais en continuité **de principes,** propre aux cerveaux ayant conçu cette méthode).

Absolument la même méthode apparait dans les modèles les plus accomplis des arts plastiques japonais.

Sharaku (7). Il est l'auteur des plus belles estampes du XVIIIe siècle, en particulier de l'immortelle galerie de portraits d'acteurs. Le Daumier japonais. Ce Daumier que Balzac — lui-même le Bonaparte de la littérature — appelait à son tour « le Michel-Ange de la caricature ».

Avec tout ça, Sharaku est presque inconnu chez nous.

Julius Kurth (8) note les traits caractéristiques de ses œuvres. En exposant le problème de l'influence de la sculpture sur Sharaku, il trace un parallèle entre le portrait de l'acteur Nakayama Tomisaburo (9) et l'antique masque du théâtre semi-religieux Nô (10) — le masque de Rozo :

« ... Fait également à l'époque de Sharaku, ce masque a la même expression que le portrait de Tomisaburo. La fragmentation du visage et la répartition des masses sont très semblables, bien que le masque représente un vieillard et la gravure une jeune femme (Tomisaburo dans un rôle de femme). La ressemblance saute aux yeux et, pourtant, il n'y a rien de commun entre eux. Mais c'est là, précisément, que nous découvrons le trait le plus caractéristique de Sharaku : alors que le masque, taillé dans le bois, a des proportions anatomiques quasi exactes, les proportions du visage sur l'estampe sont tout bonnement impossibles. La distance entre les yeux est si énorme qu'elle semble un défi au bon sens. Le nez, par rapport aux yeux, est au moins deux fois plus long que ne pourrait se le permettre un nez normal ; par rapport à la bouche, le menton est hors de toute proportion ; les sourcils, la bouche, en général chaque détail du visage est absolument impossible par rapport aux autres. Nous observons le même fait dans toutes les grandes têtes de Sharaku. La possibilité que le grand artiste ne voyait pas la fausseté de ces rapports de dimension est totalement à exclure. C'est tout à fait consciemment qu'il refusait le naturel et, **tandis que chaque détail pris à part est construit selon les principes d'un naturalisme extrêmement concentré, leur confrontation générale dans la composition se trouve entièrement soumise au problème de la seule signification. Il prenait pour norme de proportions la quintessence de l'expressivité psychologique... »**

N'est-ce point ce que fait le hiéroglyphe en confrontant « la bouche » autonome et « l'enfant » indépendant pour exprimer le sens du « cri » ?

Et n'est-ce pas ce que nous faisons dans le temps, comme Sharaku le fait dans la simultanéité, en suscitant la disproportion monstrueuse des parties d'un événement au déroulement normal, lorsque nous le fragmentons subitement en « gros plan des mains qui saisissent », « plans moyens de la bagarre » et « très gros plan des yeux exorbités », lorsque nous découpons l'événement en séquences de montage ? ! Les yeux deux fois plus grands qu'un homme en pied ? ! Et par la confrontation de ces monstrueuses absurdités nous rassemblons de nouveau l'événement fragmenté — mais déjà vu sous notre angle, selon notre propre orientation par rapport à l'événement.

La représentation disproportionnée d'un phénomène nous est propre organiquement, primordialement. A.S. Louria (11) m'a montré un dessin d'enfant illustrant le thème « on chauffe le poêle ». Tout est représenté dans des rapports acceptables et fort consciencieusement. Les bûches. Le poêle. Son tuyau. Mais au centre de l'espace de la chambre il y a un énorme rectangle bariolé de zigzags. Qu'est-ce que c'est ? Et l'on apprend que ce sont « des allumettes ». Tenant compte de l'importance cruciale des allumettes pour la représentation du processus, l'enfant leur accorde une dimension en conséquence.

La représentation de l'objet dans les proportions réelles (hors relativité) qui lui sont propres n'est certainement qu'un tribut payé à l'orthodoxie de la logique formelle,
soumission à l'inaltérable ordre des choses.

Dans la peinture et la sculpture cette représentation revient périodiquement et inexorablement pendant les périodes de l'installation de l'absolutisme,
remplaçant l'expressivité de la disproportion archaïque par la stricte « échelle hiérarchique » d'une harmonie officiellement imposée.

Le réalisme positiviste (12) n'est nullement la forme correcte de la perception. Il est seulement — fonction d'une forme déterminée de l'ordre social,
implantant, après l'autocratie gouvernementale, l'autocratie de la pensée.
Uniformalisation idéologique, poussant figurativement en rangées d'uniformes des régiments de la garde impériale...

Nous avons vu comment le principe du hiéroglyphe — « signification par la représentation » — s'est scindé en deux.

Suivant la ligne de sa destination (principe « signification ») — en principes de création d'images littéraires.

Suivant la ligne du procédé permettant de réaliser cette destination (principe « représentation ») — en l'étonnante manière de l'expressivité de Sharaku.
Comme on dit des ailes évasées de l'hyperbole qu'elles se rencontrent à l'infini (encore que nul n'ait visité des lieux aussi lointains !), de même le principe hiéroglyphique, qui se disjoint sans cesse (selon la fonctionnalité des indices), revenant de sa dualité scindée, se réunit à nouveau, cette fois dans une quatrième sphère — le théâtre.

Depuis si longtemps isolés, les deux principes restent durant un certain temps — temps de la prime enfance du drame — **parallèlement** présents en un curieux dualisme.

La signification du sujet — représentation du sujet — est réalisée sur la scène par une marionnette muette nommée « joruri ».

Avec sa manière spécifique de se mouvoir, cet archaïsme a passé dans le Kabuki (13) première manière. En tant que procédé isolé il s'est conservé jusqu'à nos jours dans le répertoire classique.

Qu'il y reste. Le sel n'est pas là.

La méthode hiéroglyphique (méthode de montage) du jeu s'est insérée dans la technique théâtrale par les procédés les plus curieux.

Mais avant d'y arriver et puisque nous avons commencé à parler de l'aspect « représentation », faisons halte à la station « problème du cadrage » afin d'en finir avec elle sur le champ.

Le cadre.

Un petit rectangle avec, à l'intérieur, une parcelle d'événement organisée vaille que vaille.

En se collant l'un à l'autre les cadres forment le montage. (Lorsque cela est fait dans un rythme convenable, **bien entendu !).**

C'est à peu près ce qu'enseigne la vieille école cinématographique.

« Et c'est vis par vis,
brique par briquette... » (14)

Par exemple Koulechov, lui, écrit carrément en briques :

« ... Lorsqu'on a une pensée-phrase, fragment du sujet, maillon de toute la chaîne dramaturgique, cette pensée s'exprime, se bâtit en cadres-signes comme en briques... » (Lev Koulechov, « Iskousstvo kino ») (14 bis).

Comme on disait :
« Et c'est vis par vis,
brique par briquette... »

Le cadre est un élément du montage.
Le montage est l'assemblage des éléments.

La plus dangereuse méthode d'analyse, où la compréhension d'un quelconque processus en son entier (liaison cadre-montage) est réalisée uniquement à travers les signes extérieurs du déroulement de ce processus (un fragment se colle à un autre fragment).

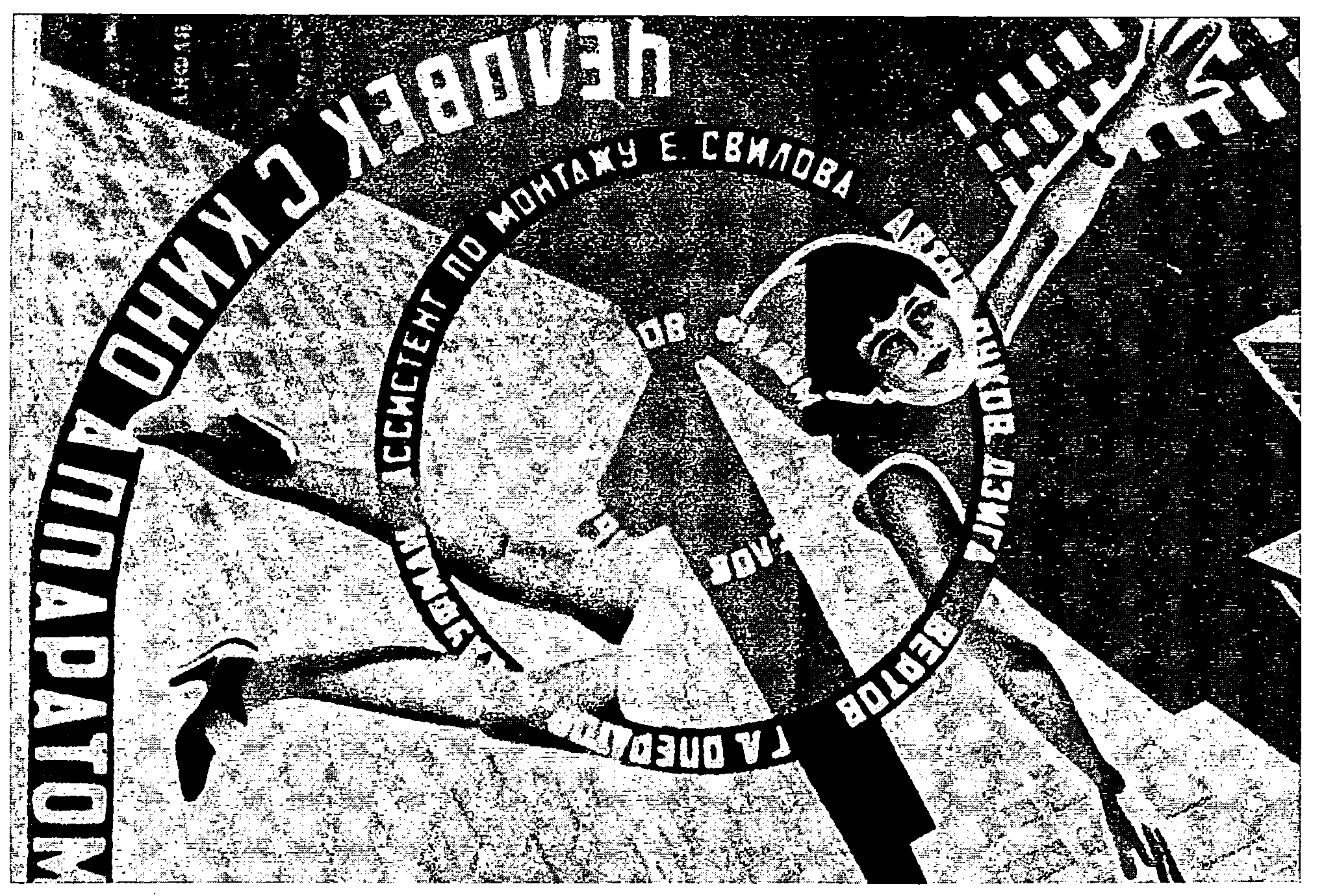
C'est comme ça que l'on finit par aboutir à la fameuse explication : les tramways existent pour qu'on les couche en travers de la rue. Conclusion tout à fait logique si l'on s'en tient aux fonctions qu'ils assumaient aux jours de février 1917 (15). Mais l'organisme qui s'occupe des transports en commun de Moscou a là-dessus un point de vue différent.

Le pire dans tout cela, c'est qu'une pareille conception se couche effectivement comme un inescaladable tramway en travers de la voie des possibilités d'un développement formel.

Une telle conception détermine non une



SHARAKU : LES ACTEURS KUMAJU HANGORO ET ICHIKAWA YAWAZO EN SCENE (1794).



L'AFFICHE DE « L'HOMME A LA CAMERA ».

croissance dialectique, mais seulement un « perfectionnement » évolutif, pour autant que l'on ne mord pas à pleines dents dans la substance dialectique du phénomène.
Au bout du compte, un pareil évolutionnisme mène soit à la décadence par excès de raffinement, soit au contraire à la simple étiolation par stagnation du sang.
Si bizarre que cela puisse paraître, « Le joyeux canari » (16) est le mélodieux témoin de ces deux cas à la fois.

Le cadre n'est nullement un **élément** du montage.
Le cadre est une **cellule** du montage.
Par-delà le bond dialectique, le cadre/le montage appartiennent **à une même** série.
Par quoi donc se caractérise le montage et son embryon — le cadre ?
Par la collision. Par le conflit des deux fragments placés côte à côte. Par le conflit. Par la collision.
Il y a devant moi un papier froissé, jauni.
Dessus, une mystérieure inscription : « Enchainement - P. » et « Collision - E. ».
C'est la preuve formelle d'une chaude bagarre sur le thème du montage entre E. — moi, et P. — Poudovkine. (Voilà environ six mois de ça.).
C'est la coutume chez nous. A intervalles réguliers il vient me trouver tard le soir et, toutes portes closes, nous nous engueulons sur des thèmes de principes.
C'est ce qui est arrivé ici. Issu de l'école de Koulechov (17), il défendait âprement la conception du montage en tant qu'**enchainement** des fragments. En chaîne. « Briquettes ».
Des briquettes en rangs, **énonçant** la pensée.
Je lui opposais mon point de vue : le montage en tant que **collision.** Le point d'impact où du choc des deux données surgit la pensée.
Quant à l'enchainement, d'après ma conception, ce n'est qu'un aspect possible de cas **particulier.**
Rappelez-vous quel nombre infini de combinaisons connait la physique dans le domaine du choc (collision) des billes.
Selon qu'elles sont élastiques, non élastiques ou les deux à la fois.
Parmi ces combinaisons il en existe même une où la collision se dégrade jusqu'au mouvement régulier des deux billes dans une même direction.
Ce qui correspondrait au point de vue de Poudovkine.
J'ai encore discuté avec lui, il y a peu de temps. A présent il se tient à mon point de vue d'alors.
Il est vrai que pendant ce temps il a pu prendre connaissance de l'ensemble de mes cours lus durant cette période à G.T.K. (18).
Donc, le montage — c'est le conflit.
Tout comme la base de tout art est toujours le conflit. (Transfiguration particulière, « imagée », de la dialectique.)
Quant au cadre, il forme **la cellule** du montage.
Et par conséquent, il convient de l'examiner également du point de vue du **conflit.**
Conflit à l'intérieur du cadre —
montage potentiel, brisant sa cage rectangulaire dans une augmentation d'intensité et projetant son conflit, au montage, dans les chocs entre les plans montés ;
comme le zigzag de la mimique, par **les mêmes** brisures se déverse dans le zigzag de la mise en scène spatiale ;
comme le slogan « Tous obstacles sont vains pour les Russes » éclate en plusieurs tomes de péripéties du roman « Guerre et Paix ».
Et s'il fallait vraiment trouver une comparaison pour le montage, on devrait comparer la phalange des fragments du montage — les « cadres » — à la série d'explosions d'un moteur à combustion interne se multipliant en dynamique de montage par les « poussées » d'une automobile en pleine course ou d'un tracteur.
Conflit à l'intérieur du cadre. Il peut être très divers ; il peut même comporter... un sujet. Alors c'est la « Série d'Or » (19). Plan de 120 m. Ne relève pas de l'analyse ni des problèmes de la forme cinématographique (19 bis).
Mais sont « cinématographiques » :
le conflit des directions graphiques (des lignes),
le conflit des plans (entre eux),
le conflit des volumes,
le conflit des masses (volumes, remplis d'une intensité lumineuse différente),
le conflit des espaces, etc.
Conflits qui n'attendent qu'une poussée d'intensification pour éclater en couples de fragments antagonistes. Du gros et du petit plan. De séquences de différentes orientations graphiques. De séquences traitées en volumes et de séquences traitées à plat. De fragments sombres et clairs... Etc.
Enfin, il existe des conflits inattendus, tels que :
le conflit de l'objet et de sa spatialité et le conflit de l'événement et de sa temporalité.
Cela peut sonner bizarrement, mais en fait, nous connaissons ces choses-là depuis longtemps.
Le premier — déformation optique par l'objectif ; le second — accéléré et « zeitlupe » (20).
Le fait de ramener toutes les données cinématographiques à la formule unique du conflit, de placer tous les indices cinématographiques dans un ordre dialectique **d'après un seul indice,** n'est pas un vain amusement rhétorique.
En ce moment nous sommes en train de chercher le système unique de procédés de l'expressivité cinématographique pour tous ses éléments.
Ramener ces éléments à l'ordre d'un dénominateur commun, c'est permettre de résoudre le problème en son entier.
Il n'y a pas de commune mesure dans l'expérience concernant les éléments cinématographiques isolés.
Si nous savons énormément de choses sur le montage, pour tout ce qui touche à la théorie du cadrage nous barbottons entre la Tretiakovka, le musée Chtchoukine (21) et les géométrisations dont tout le monde a par-dessus la tête.
Alors que l'analyse du cadre en tant que cas particulier, moléculaire, du montage — mise en pièces du dualisme « cadre-montage » — donne la possibilité d'appliquer directement l'expérience du montage au problème de la théorie du cadrage.
Même chose en ce qui concerne le problème de la théorie de l'éclairage.
Ressentir l'éclairage comme la collision du courant lumineux avec l'obstacle, semblable au jet d'une lance d'incendie frappant un objet, ou au vent se heurtant à une silhouette — cela doit mener à une utilisation de l'éclairage repensée, comprise tout autrement que le jeu avec des « brumes » et des « taches ».
Pour le moment, l'un de ces dénominateurs communs est le principe du conflit :
le principe du contrepoint optique. (On en parlera en détail une autre fois.)

Tout de suite, pour ne pas oublier : nous avons encore à résoudre le problème d'un contrepoint autrement complexe, à savoir **le conflit de l'acoustique et de l'optique dans le cinéma sonore** (22).
En attendant, revenons à l'un des conflits optiques les plus intéressants : le conflit entre les limites du cadre et l'objet.
Le point de prise de vues conçu comme matérialisation du conflit entre la logique organisatrice du réalisateur et la logique inerte du phénomène, donnant dans la collision la dialectique du raccourci cinématographique.
Sur ce point, nous sommes en attendant impressionnistes et dénués de principes jusqu'à l'écœurement.
Et pourtant, dans cette technique aussi, il existe de fort nettes positions de principe.
Le sec rectangle s'encastrant dans l'étendue hasardeuse de la nature.
Et nous voilà ramenés au Japon !
Car l'une des méthodes de l'enseignement du dessin à l'école japonaise est à ce point cinématographique.
Notre méthode d'apprendre le dessin : on prend une feuille de papier russe ordinaire, à quatre angles. Et l'on y fourre, le plus souvent sans même escompter les marges (les bords se graissent à force du labeur appliqué !) une ennuyeuse cariatide, un vaniteux chapiteau corinthien ou un Dante en plâtre (pas le prestidigitateur, l'autre — Alighieri, l'auteur de la Comédie).
Les Japonais agissent de façon inverse.
Voici une branche de cerisier, ou un paysage avec voiliers.

Dans cet ensemble l'élève découpe en carré, ou en rond, ou en rectangle son unité compositionnelle.
Choisit son cadrage !
Et combien ces deux écoles (la leur et la nôtre) caractérisent les deux tendances fondamentales qui luttent dans le cinéma d'aujourd'hui !
Notre école, c'est la méthode expirante de l'organisation spatiale du phénomène devant l'objectif :
depuis la « mise en scène » de l'épisode jusqu'à l'édification devant l'objectif de véritables chaos de tour de Babel.
Et les Japonais, c'est l'autre méthode, « l'appréhension » par la caméra, l'organisation par elle. On taille un morceau de réalité par les moyens de l'objectif.
Il est vrai qu'actuellement, au moment où enfin le centre d'attention commence à abandonner la matière cinématographique en tant que telle pour se reporter dans le cinéma intellectuel sur les « déductions et conclusions », sur les « slogans » concernant la matière, la différence entre les deux écoles perd de son importance et elles peuvent en paix s'unir synthétiquement.
Il y a une huitaine de pages, nous avons perdu le problème du théâtre comme on perd un caoutchouc dans un tramway.
Revenons en arrière — au problème des procédés du montage au théâtre japonais,
plus particulièrement dans le jeu.
Le premier exemple et le plus frappant est évidemment le procédé purement cinématographique du « jeu sans transitions ».
En même temps que la recherche extrême des transitions mimées, le Japonais utilise le procédé diamétralement contraire.
A un certain moment du jeu, il l'interrompt. « Les noirs » (23) le voilent obligeamment, le dérobant aux yeux des spectateurs. Et voici qu'il apparaît sous un nouveau maquillage, avec une nouvelle perruque caractérisant un nouveau stade (degré) de son état émotionnel.
Ainsi, dans la pièce « Narukami » (24) par exemple, est réalisé le passage de l'ivresse à la folie chez Sadanji (25). En coupe mécanique. Et par le changement de l'assortiment (de l'arsenal) des rayures de couleur sur le visage, accentuant celles à qui il incombe de figurer une intensité plus haute que la peinture précédente.
Ce procédé est organique pour le film. L'introduction forcée dans un film de la tradition européenne du jeu par paliers de « transition émotionnelle » contraint le cinéma, une fois de plus, à marquer le pas. Et cependant le procédé du jeu « tranché » donne la possibilité de construire des procédés différents. Le remplacement d'un seul visage changeant d'expression par une gamme de visages exprimant des émotions différentes — typages — toujours plus expressifs que la surface trop malléable et dénuée de résistance organique du visage de l'acteur professionnel (26).
La déconnection des stades polaires de l'expression des visages en opposition brutale est utilisée par moi dans notre nouveau film paysan (27). Par ce moyen l'on obtient une plus grande acuité du « jeu de doute » autour de la centrifugeuse. Le lait va-t-il épaissir ou non ? Tromperie ? Argent ? Ici, le processus psychologique du jeu des motivations — foi et doute — est décomposé en ses deux extrêmes : la joie (certitude) et l'accablement (déception). En outre, tout cela est brutalement souligné par la lumière (nullement justifiée par le lieu de l'action). Ce qui apporte une augmentation notable de la tension.
Un autre trait remarquable du Kabuki, c'est le principe du « jeu décomposé ». C'est ainsi que Shocho, premier des rôles féminins du théâtre Kabuki en tournée à Moscou, procédait par des éléments de jeu totalement indépendants les uns des autres en jouant la jeune fille mourante dans « Le sculpteur de masques ».
Jeu du seul bras droit. Jeu d'un seul pied. Jeu du seul cou et de la tête. Le processus d'ensemble de l'agonie était décomposé en « partitions » solo, jouées séparément : partition des jambes, partition des bras, partition de la tête. Décomposition en séquences. Avec un raccourcissement des alternances à mesure qu'approchait la... malheureuse fin — la mort.
En se libérant d'un naturalisme primitif par ce procédé, l'acteur empoigne le spectateur « dans le rythme », ce qui rend non seulement acceptable, mais encore infiniment attachante, une scène dont la composition générale relève du naturalisme le plus conséquent et le plus détaillé (sang, etc.).
Sans plus faire de distinction entre le problème de l'intérieur du cadre et le montage, nous pouvons citer immédiatement un troisième procédé.
Le Japonais use dans son travail d'une cadence lente, d'un ralentissement que ne connaît pas notre théâtre. La célèbre scène de hara-kiri dans « Les quarante-sept rônins » (28). Un tel degré du ralenti n'existe pas sur nos scènes. Et si dans l'exemple précédent nous assistons à la décomposition de l'enchaînement des mouvements, ici nous voyons la décomposition du processus du mouvement. Zeitlupe (20). Je ne connais qu'un seul cas d'utilisation valable de ce procédé techniquement réussie au cinéma et s'insérant dans un plan de composition cohérente. Le plus souvent c'est de l'imagerie : le « Royaume sous la mer » (« Le voleur de Bagdad ») (29) ou le rêve (« Zvenigora ») (30). Plus souvent encore ce n'est qu'un jeu de jonchets formels et polissonneries non motivées de la caméra (« L'homme à la caméra ») (31). Personnellement, je fais allusion à « La chute de la maison Usher » d'Epstein. Des états affectifs normalement joués et tournés au ralenti, donnaient une extraordinaire densité émotionnelle par leur ralentissement à l'écran (selon la presse). Si l'on tient compte du fait que, pour l'auditoire, l'attractivité du jeu de l'acteur est liée à l'imitation de celui-ci par le spectateur, l'on peut aisément ramener ces deux exemples à une seule et même motivation. L'intensité de la perception augmente, car le processus d'imitation suit plus facilement le mouvement décomposé...
Même l'apprentissage du maniement du fusil était enfoncé dans les **« moteurs »** les plus récalcitrants des conscrits au moyen de la décomposition...
Mais le lien le plus intéressant est indubitablement celui qui unit le théâtre japonais au cinéma sonore, cinéma qui doit et peut apprendre des Japonais ce qui pour lui est fondamental : comment ramener au commun dénominateur physiologique les sensations visuelles et auditives. Mais j'ai consacré à cela tout un article dans « Jizn iskousstva » (1928, N° 34) et je ne vais pas revenir sur ce thème (32).
Ainsi, nous avons pu montrer brièvement à quel point l'élément purement cinématographique et son nerf fondamental — le montage — pénètrent les branches les plus diverses de la culture japonaise.
Et seul le cinéma tombe dans la même erreur que le « gauchisant » Kabuki.
Au lieu d'arriver à décanter les principes et la technique d'un jeu exceptionnel de la traditionnalité des formes féodales de ce qu'ils interprètent, les artistes progressistes du théâtre japonais se jettent sur les emprunts au jeu mou, informe, de nos « tripiers » (33). Le résultat est déplorable et affligeant. Dans le domaine du cinéma, également, le Japon court après les plus répugnants exemples de la plus courante marchandise de rebut américaine et européenne.
Comprendre et appliquer son particularisme culturel à son propre cinéma, voilà ce qui est à l'ordre du jour pour le Japon !
Camarades Japonais ! Est-il possible que vous nous laissiez le soin de le faire ? — S.M. EISENSTEIN.

Notes : (Œuvres choisies, t. 2, p. 283-296.)
(1) Ecrit en février 1929, publié en postface au livre de N. Kaufman « Le cinéma japonais » (1929) ; déjà paru en anglais dans « Film Form », dans une version différente.
(2) A cette époque le Japon produisait 800 à 900 films par an, mais le véritable cinéma japonais n'était pas né. L'article de S.M.E. a indiscutablement joué un rôle dans l'évolution des cinéastes japonais, en particulier de Kinugasa dont il était l'idole.
(3) A propos du cinéma intellectuel voir « Perspectives » (Cahiers du Cinéma, N° 209).



YEIRI : PORTRAIT DE SANTO KYODEN (VERS 1785).

(4) Haïkaï (ou hokku) — poème de trois vers (le premier et le troisième de cinq syllabes, le deuxième de sept). Historiquement, formait le début du tanka. D'abord chant populaire, le tanka (littéralement « courte chanson ») devint, dès le VII s., la forme classique de la poésie écrite.

(5) En plus de règles prosodiques, le haïkaï obéit aux règles éthiques d'une harmonie que rien ne doit altérer. L'élève d'un poète célèbre avait écrit : « Une libellule rouge. Arrachez-lui les ailes : un piment ». Très choqué, le maître se hâta de corriger le poème : « Un piment. Donnez-lui des ailes : une libellule rouge ».

(6) A. Tarkovsky, qui cite ce passage dans son article « Le temps empreint », n'est pas d'accord avec la conclusion de S.M.E. Pour lui, la valeur du haïkaï est dans « la pureté, la finesse et la cohésion de l'observation de la vie... Observation pure ! Sa justesse, sa précision forcent les gens les moins sensibles à ressentir la puissance de la poésie et à percevoir l'image vivante saisie par l'auteur. »

(7) Sharaku — célèbre peintre d'estampes et portraitiste de la fin du XVIIIe s. Ses grandes têtes — une originalité alors — sont saisissantes d'intensité.

(8) J. Kurth — historien d'art allemand, auteur d'une monographie sur Sharaku (1922, Munich).

(9) Acteur du théâtre Nô de la fin du XVIIIe s., spécialisé dans les rôles de femmes. (Le théâtre classique japonais n'admettant pas de femmes sur la scène, ces rôles sont joués par des travestis.)

(10) Nô, mot chinois qui signifie « art », définit assez bien cette première forme de l'art théâtral japonais, véritable synthèse de tous les arts du spectacle : opéra, ballet, pantomime, musique instrumentale, récitation et théâtre proprement dit. Né au milieu du XIVe s., dès le XVe, le Nô se fige dans sa forme définitive et n'évolue plus.

(11) Alexandre Louria (né en 1902), psychologue, professeur à l'Université de Moscou, ami de S.M.E.

(12) Par « réalisme positiviste » S.M.E. entend l'imitation plate et inerte de la nature.

(13) Kabuki — théâtre classique japonais, dont les traditions se sont formées aux XVII-XVIIIe s. (Voir note 32.)

(14) Chanson « Briquettes », grand succès populaire des années 20.

(14 bis) Lev Koulechov (né en 1899) vétéran du cinéma soviétique et son premier théoricien.

(15) Le 18 février (ancien style) 1917 l'usine métallurgique de Poutilov de Pétrograd se mit en grève. Le 24, les grévistes étaient 200 000. Le 25 la grève se fit politique : « A bas le tsar ! A bas la guerre ! ». Le 26 ce fut le soulèvement, les barricades faites de trams renversés. Et le 27 février (12 mars) le tsarisme tomba.

(16) Ce film de Koulechov où jouait Poudovkine fut un échec total.

(17) V. Poudovkine fut l'élève, l'assistant, le décorateur et le principal interprète de Koulechov de 1922 à 1925.

(18) Gossoudarstvennyi tekhnikoum kinématografii (Ecole d'Etat technique de la cinématographie), aujourd'hui V.G.I.K. où S.M.E. enseigna avec de brèves interruptions de 1928 à 1948.

(19) « Série d'Or russe » — films d'art, réalisés en Russie avant la révolution par les producteurs Khanjonkov et Timan.

(19 bis) Les choses ont bien changé depuis 40 ans !

(20) En allemand dans le texte. Le terme de Zeitlupe, verre grossissant du temps, appliqué au ralenti, a été popularisé par Poudovkine qui y consacra plusieurs études détaillées.

(21) Trétiakovka — musée Trétiakov (peinture russe) ; musée Chtchoukine — « Musée de la nouvelle peinture occidentale » à Moscou.

(22) Lire à ce sujet « L'avenir du film sonore », manifeste de S. Eisenstein, V. Poudovkine et G. Alexandrov (1928) paru en français dans « Poudovkine » de L. et J. Schnitzer. (Ed. Seghers, p. 108-111.)

(23) Valets de scène, censés être invisibles pour les spectateurs.

(24) Pièce de Tsuuti Hanjuro, l'un des spectacles les plus populaires du répertoire Kabuki.

(25) Itikawa Sadanji (1880-1939), directeur et acteur du théâtre Kabuki, l'une des plus remarquables personnalités du théâtre japonais.

(26) Là aussi les choses ont changé ! Dans « Alexandre Nevsky » et surtout dans « Ivan le Terrible » S.M.E. utilise les acteurs professionnels, uniquement.

(27) Il s'agit de « L'Ancien et le nouveau » (« La Ligne générale », 1929).

(28) Célèbre pièce de Takeda Izuno (répertoire Kabuki).

(29) Film de Raoul Walsh (1924).

(30) Film d'Alexandre Dovjenko (décembre 1927).

(31) Film de Dziga Vertov (1929), violemment critiqué jusqu'à ces derniers temps.

(32) « Choc inattendu », article consacré au Kabuki en tournée à Moscou, notait « l'égalité des droits » des images plastiques et auditives dans le théâtre japonais, ce qui, de l'avis de S.M.E., rapprochait cet art ancien de la spécificité cinématographique.

(33) Dans le langage des partisans du « typage », ce terme déplaisant désignait les acteurs de théâtre, jouant « avec leurs tripes » devant la caméra. (Autre nom : « extériorisateurs ».)

Luda et Jean Schnitzer.

(Article extrait des « Œuvres choisies de S.M. Eisenstein, publiées sous la direction de Sergueï Youtkévitch aux Editions « Iskousstvo », Moscou. Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer. Copyright « Cahiers du cinéma ».)




SHARAKU : L'ACTEUR ICHIKAWA EBIZO DANS LE ROLE DE TAKEMURA SADANOSHIN DE LA PIECE KOINYOBO SOMEWAKE TAZUNA (1794)



« FORCE OF EVIL » : BEATRICE PEARSON ET THOMAS GOMEZ.



Entretien avec Abraham Polonsky

par Michel Delahaye

Sur l'auteur de « Force of Evil » (L'Enfer de la corruption, 1948), on se reportera à notre numéro 188 et au numéro 84 de « Positif ». Polonsky écrivait en 1966 : « La Liste Noire n'a jamais été abandonnée. Elle s'est peu à peu éteinte. Ceux qui ne sont pas morts au cours de l'affaire sont toujours là, la plupart à nouveau au travail. Moi aussi. » Cosignataire, dans des conditions difficiles, du scénario de « Madigan » (Police sur la ville, Siegel 1967), Polonsky a pu en 1968 réaliser « Willie Boy », que nous verrons cet automne.

L'épisode hollywoodien de la Chasse aux Sorcières a suscité récemment un intérêt assez suspect ; plutôt que d'en tirer un enseignement à propos de certains mécanismes oppressifs, collectifs ou non, pathologiques ou non, on a préféré se lancer dans une recherche purement anecdotique, voire décerner des brevets de bonne conduite ou de mouchardage, qui ressemblent fort eux-mêmes à une chasse aux sorcières dans le sens opposé et relèvent surtout d'une complaisance illimitée pour le passé, de peur de voir le présent. Beaucoup seront plus intéressés de savoir que Polonsky travailla clandestinement à tel (justement) célèbre policier antiraciste, que de comprendre que la Liste Noire est loin d'avoir limité ses activités à la « décennie muette » de J. Parnell Thomas et McCarthy. On verra que Polonsky ne partage pas ce point de vue (cf. aussi « Film Quarterly », hiver 68-69) et que la chose, sinon le mot, existe, surtout, maintenant. Le problème de la Liste Noire présente divers aspects : politique, moral, pratique, créatif. Ces aspects ont généralement été confondus et, en dehors de quelques travaux strictement historiques (en France : un chapitre du « Kazan » de Tailleur) à peine élucidés. Dans le cas de Polonsky par exemple, il sera intéressant d'approfondir les relations avec le groupe de « Enterprise », ainsi que le rapport avec l'Europe (« Je me suis toujours considéré comme étant « de passage », avant de découvrir l'Europe. Là, j'ai compris que, pour le meilleur et pour le pire, je n'étais qu'un Américain comme les autres »).

Pour parler de, ou faire parler, Abraham Polonsky, il faudra donc éviter la confusion avec ses contemporains : tâche rendue difficile par le voisinage immédiat de leurs travaux et de leurs carrières : « Tout le monde faisait quelque chose. Chacun suivait sa nature. Nous avons plutôt mal réussi. Je crois que « Force of Evil » reflète tout ceci ». Des amalgames hâtifs font prendre un climat pour des conditions effectives, et oublier que les rapports, les parentés, ne s'établissent pas forcément et pas seulement à l'intérieur d'un groupe (les « blacklisted ») ou d'un genre (le policier). Pour paraphraser Tynianov à propos de Khlebnikov, ce n'est que lorsqu'on aura cessé de parler de « ... et Polonsky » (la Liste Noire et Polonsky, les années quarante et Polonsky, le film de gangsters, le film maudit), que pourra se cristalliser un « **et** » plus large, qui sera peut-être, après « Willie Boy », « le cinéma contemporain et Polonsky ».

Bernard EISENSCHITZ.

Cahiers Pouvez-vous nous parler du film que vous venez de terminer, qui est le premier que vous ayez eu la



« WILLIE BOY » : ROBERT BLAKE ET KATHERINE ROSS.

possibilité de faire depuis « Force of Evil », en 1948 ?

Abraham Polonsky Le titre en est « Tell Them Willie Boy Is Here », et le point de départ un incident qui a eu lieu en 1909 en Californie, dans une région du désert se situant à Banning Twenty-nine Palms, entre les montagnes de San Bernardino et les Bullions, au moment du passage des vieux Etats-Unis aux E.U. modernes. Et puisque nous vivons nous-mêmes, en ce moment, en période de transition, j'ai pensé que cela pouvait être intéressant. Il s'agit du problème des races opprimées, de problèmes politiques, et les concordances, les rapports sont nombreux avec la situation présente. Je résume d'ailleurs l'histoire pour que vous compreniez mieux. En 1909, en Californie, vivait un Indien qu'on appelait Willie Boy, et dont le nom indien était Renard-qui-court. Ce n'était pas un Indien comme les autres, en ce sens qu'il ne vivait pas dans une réserve avec les siens, et que, par exemple, il jouait dans une équipe de base-ball à Victorville, en Californie. Il restait, en fait, à l'écart aussi bien des Indiens que des Blancs. C'était le genre de type qui traçait une ligne autour de lui et disait : « Vous restez en dehors de la ligne, je peux vivre, vous franchissez ma ligne, je ne peux plus vivre ». A ce moment-là, il était amoureux d'une jeune fille, une Indienne, dont le père menaçait de le tuer s'il persistait à la voir. Finalement, Willie tue le père. Des hommes blancs et trois policiers indiens commencèrent à le pourchasser, ils le poursuivirent pendant cinq cents milles dans le désert et ne le rattrapèrent jamais. A ce moment aussi, et c'est ce qui fait l'intérêt de l'histoire, à trente milles de là, le président Taft faisait un voyage à travers les Etats-Unis pour tenter de faire élire les membres du Congrès, juste huit ans après l'assassinat du président McKinley par un anarchiste à Buffalo. Quand le président Taft arriva à Riverside, le bruit courut brusquement qu'il y avait dans la région un soulèvement d'Indiens, mené par Willie Boy, et qui projetait de l'assassiner, lui, le président Taft. D'un coup, il y eut une grande agitation dans le pays, et c'est ce contexte, cet événement, qui m'ont intéressé et attiré dans l'histoire de « Willie Boy ». Willie Boy, qui cherchait seulement à se défendre et à protéger l'existence simple qu'il préférait, devint soudainement le but de toutes les culpabilités dissimulées de la communauté blanche, qui, au fond d'elle-même, savait qu'elle avait volé leur territoire aux Indiens. La poursuite devint donc une façon de détruire l'illusion d'une résistance qui, en fait, n'avait aucune réalité, mais qui aujourd'hui, parmi les opprimés, aux Etats-Unis et à travers le monde, **est** une réalité. J'ai conservé le lieu et l'époque en transformant un peu la matière de l'événement et les personnages. Il y a des analogies certaines avec aujourd'hui, particulièrement à propos de nos rapports avec les Noirs. J'ai écrit cette histoire dans un style très direct et très simple, ce dont je n'ai pas l'habitude, et je l'ai filmée ainsi. En d'autres termes j'ai éliminé les artifices et les effets autant que possible.

Cahiers Quels points communs, quels types de rapports, voyez-vous ou recherchiez-vous entre « Force of Evil » et « Willie Boy » ?

Polonsky En fait, je crois que « Willie Boy » a plus de rapports avec « Body and Soul » qu'avec « Force of Evil ». Celui-ci est un film réaliste, vraiment réaliste, dont l'écriture peut-être est moderne, mais « Body and Soul » était un conte de fées, un mythe sur la vie dans les rues de New York, comme « Willie Boy » est un mythe, une parabole. Cependant, malgré ces rapports, la structure et la composition de « Willie Boy » sont beaucoup plus complexes : je me suis servi de structures musicales, des structures de la fugue par exemple. J'ai deux ou trois thèmes, je passe de l'un à l'autre, et je les mêle à tous les niveaux, aussi bien le style de la photographie par exemple que le principe général de « mise en scène ».

Cahiers Cela déjà était sensible dans la composition de « Force of Evil ». Pensez-vous qu'on le retrouvera dans le film que très prochainement vous allez entreprendre ?

Polonsky Je ne sais pas encore très bien, mais il est certain que les références musicales sont celles qui me préoccupent le plus quand je tourne un film, ou quand je l'écris. Mon prochain film est déjà prêt, et il sera beaucoup plus compliqué et ambitieux que les deux autres. J'y ai travaillé pendant deux ou trois ans, et il traitera de la vie aux Etats-Unis, dans le Mississippi, un mois avant l'ouverture de la guerre civile, de la vie entre civils Noirs et Blancs. L'histoire, comme tout ce que j'écris, comportera ce qu'on pourrait appeler des métaphores ou des sens cachés, liés sans aucun doute à ce que je suis, et à quoi je ne peux pas échapper. Là encore, j'essaierai de mettre au jour les raisons, les fondements de la situation à laquelle nous sommes parvenus. Harry Belafonte a travaillé avec moi sur ce film mais je le produirai et le réaliserai moi-même. Le film, j'aimerais qu'il ressemble plus à une guerre qu'à une œuvre d'art. Si j'étais peintre, je dirais peut-être que j'aborde une période nouvelle. En tout cas, dans « Willie Boy » comme dans le suivant, j'abandonne ce qu'on appelle couramment la psychologie. Dans « Willie Boy », il n'y a pas de motivations, pas d'explications données, je ne perds pas mon temps à cela. Il y a les éléments de l'histoire et ils sont à eux-mêmes leur propre explication. La structure du film fonctionne de telle sorte que la signification des comportements procède de l'environnement.

Cahiers Tournerez-vous votre troisième film pour la même compagnie, l'Universal ?

Polonsky Oui. On m'a, pour « Willie Boy », laissé relativement libre. Bien sûr, il s'agissait d'une « studio operation », le film a donc été contrôlé financièrement, mais une fois établi l'accord sur le budget et la distribution, on m'a laissé entière liberté pour la fabrication du film. J'ai pu par exemple choisir moi-même tous les techniciens, ce qui, dit-on, est rare, mais me paraît à moi naturel.

Cahiers C'est assez étrange, car l'Universal a plutôt mauvaise réputation...

Polonsky Je sais... Mais, vous savez, c'est comme une femme qui a été mariée deux fois, dont le premier mari dit : « Je n'ai jamais pu lui faire confiance », et le second : « Tout ce que je peux dire c'est qu'elle m'a toujours été fidèle... »

Cahiers Nous aimons beaucoup « Force of Evil ». Comment le jugez-vous aujourd'hui, vingt ans après, et juste après avoir terminé un second film ?

Polonsky Je l'aime un peu moins que vous, je ne le juge pas comme une réussite totale. Je n'ai pas pu faire absolument tout ce que je voulais. Je savais ce que je voulais faire, mais je ne savais pas très bien comment. J'ai essayé de séparer, de rendre autonomes les divers composants, le commentaire, le dialogue, l'image par exemple, de les disjoindre, et de les faire fonctionner ensemble seulement quand cela me paraissait nécessaire. Je les ai traités comme des entités séparées, mais je n'ai pas pu accomplir cela parfaitement. J'ai l'impression que l'histoire, la narration est linéaire, ce qu'elle n'était pas supposée être au départ. Quand je revois le film, je me rends compte de tout ce que j'ai raté, et cela m'embarrasse. Mais comme d'un autre côté, des gens tentent de me persuader que c'est bien...

Cahiers Qu'est-ce que le public en a pensé à l'époque ?

Polonsky Le public était très tiède, alors que les critiques par contre étaient tous favorables. Depuis le tout début, le film a trouvé son public, mais jamais à une grande échelle. Il passe tout le temps à la télévision et j'en entends souvent parler. Je crois que ce qui se passe, c'est que certaines recherches que j'y ai tentées sont devenues plus courantes, plus habituelles, qu'elles sont mieux acceptées. L'anxiété, l'angoisse, la culpabilité n'étaient pas choses très populaires à l'époque, mais aujourd'hui n'importe quelle femme d'intérieur a ses anxiétés, ses angoisses mal localisées, non spécifiques, flottantes, se croyant en cela moderne.

Cahiers Qu'est-ce qui a intéressé l'Universal dans « Willie Boy » ?

Polonsky Le studio pense que le film marchera, parce que l'histoire est très intense, très dramatique, pleine de « moments forts », parce qu'elle est très liée à des sentiments que les gens éprouvent aujourd'hui en ce qui con-

cerne la question des peuples opprimés. L'histoire concerne la libération de l'être, c'est un lieu commun aujourd'hui, donc tout le monde s'y retrouve. D'autre part, il y a des actions physiques, un homme court, d'autres le poursuivent. Pour ces raisons, les producteurs espèrent que le film sera populaire, et moi aussi. D'ailleurs, cet aspect de l'histoire réelle existe véritablement, je ne voudrais pas que vous pensiez qu'il est un piège, un masque pour un autre aspect, l'histoire s'est vraiment passée ainsi. J'ai beaucoup improvisé en tournant le film, j'ai écrit le scénario, j'aurais pu le tourner tel quel, c'était d'abord ce que je voulais faire, ce qu'on voulait que je fasse, tout le monde était d'accord. Mais les acteurs étaient très bons, le contexte intéressant, le film a pris une forme et un équilibre différents de ceux qui étaient prévus et j'ai trouvé cela passionnant, fascinant.

Cahiers Vous employez cette fois la couleur...

Polonsky J'en ai longuement parlé avec mon opérateur avant de commencer le film et nous avons décidé d'utiliser les couleurs en extérieur de façon à éliminer l'aspect « photographié » du désert, qui le rend moins inquiétant qu'il n'est en réalité. Cet endroit est féroce, magnifique. Nous nous sommes servis d'une nouvelle pellicule très rapide et nous avons surexposé. Le ciel n'est donc pas bleu, mais blanc, il n'y a pas de couleurs vives mais pâles, le désert est blanc comme neige. Quant aux intérieurs, les couleurs y sont douces, familières, comme des robes, des tuniques. Dans la plupart des rôles, j'ai fait jouer des Indiens auxquels l'histoire est vraiment arrivée, et nous avons relancé, ressuscité leurs coutumes, leurs traditions, leurs jeux. Chaque famille par exemple a ses propres chansons. J'ai enregistré leur musique en dehors du film aussi, pour m'en servir. Les Indiens en question sont les Indiens de la réserve Morongo, les « Cahuillas » ; ils sont groupés autour d'un même langage. Ils sont passionnants, très « sophistiqués » aujourd'hui, très conscients de leur histoire, de ce qui leur est arrivé, de la signification de leur mythe... Par exemple, les vieux croient que Willie Boy n'est pas mort, qu'il s'est enfui à Mexico, que les Blancs ont menti. Mais les Indiens plus jeunes, modernes dans tous les sens du mot, socialement concernés par ce qui se passe, réclament leurs droits. Ils ont leur propre musée, ils font des recherches anthropologiques. Ils veulent découvrir pourquoi il leur faut être des Américains blancs. Ils préfèreraient être des rouges. Bien sûr, je ne traite pas de tout cela dans mon film, du moins directement, explicitement, mais je m'en sers comme arrière-plan. Je présente les faits comme ils ont eu lieu et je les interroge pour les besoins de l'histoire, mais sans trop les déformer.

Cahiers Certains anthropologues pensent que les Indiens ont de plus en plus d'influence — souterraine — sur les Américains...

Polonsky En Amérique, tous les peuples opprimés, pendant tant d'années, Espagnols, Noirs, Rouges, constituent aujourd'hui une force. En ce qui concerne les Indiens, j'ai pu m'en rendre compte car j'étais au Canada avec eux et ce sont encore des étrangers dans leur propre pays. C'est le plus grand problème du monde, il est aigu en Amérique mais aussi ailleurs, il y a des peuples opprimés dans tous les endroits du monde, non ? En d'autres termes c'est un conflit et un paradoxe constants : ceux à qui on a tout pris disent maintenant : « Rendez-le nous », et ils disent surtout : « Laissez-nous vivre », et : « Toutes vos inventions nous appartiennent parce que nous faisons partie de la race humaine ». Aujourd'hui c'est le grand début. Cette combinaison de l'économie et de la race est le problème le plus important de notre époque. Ce qu'Hitler avait entrevu, et qu'il a comme on le sait catastrophiquement tenté de résoudre, le monde va devoir l'accomplir, mais comme il faut. Je cite Hitler, comme vous vous en doutez, seulement parce que le problème s'est posé à une échelle mondiale : le monde entier était impliqué dans la lutte. Et le monde entier est encore impliqué dans la lutte, tous les peuples opprimés veulent leur libération. Il faut s'occuper de ce problème et je m'en occupe selon l'idée que j'en ai, et mes propres pouvoirs, limités bien sûr. J'espère que « Willie Boy » révélera ce que je ressens, et mes sentiments ne sont un mystère pour personne, sauf pour moi...

Cahiers Seriez-vous intéressé par un film directement axé, et au présent, sur un problème politique : celui de la jeunesse américaine, par exemple ?

Polonsky J'aimerais faire un film sur ce sujet et j'y ai déjà pensé, mais ce serait très difficile : peut-être le ferai-je après mon troisième film, qui est prêt, je vous l'ai dit. Ce qui arrive dans chaque ville du monde est aujourd'hui extraordinaire, c'est comme si la prise de conscience était une maladie qu'on attrape de ville en ville parmi les jeunes... C'est comme en 1948. Soudainement, dans tous les centres civilisés d'Europe, parmi certaines couches de la bourgeoisie même, une étrange forme de conscience révolutionnaire a manifestement pris place. Dans les pays socialistes, dans les pays capitalistes, partout où vous allez, il se passe ce phénomène fantastique. C'était extraordinaire de lire dans les journaux le récit des événements en France : un jour quelques centaines d'étudiants discutent avec quelques centaines de policiers, et le lendemain toute la France explose. Bientôt il y aura beaucoup de films là-dessus en France... D'ailleurs ces films ont déjà été faits, les films français de ces dix dernières années étaient le témoignage anticipé de ce qui se passe aujourd'hui chez les jeunes. Dans « Bande à part » par exemple et dans quelques autres on **sentait** déjà quelque chose, une maladie, et ici aussi on sentait, il y a des années, quelque chose, le problème racial. Par exemple, mon prochain film, « Mississippi », j'y pensais déjà il y a six ans et personne n'en voulait, ne nous écoutait, Belafonte et moi. Quelquefois, on peut sentir des choses qui vont arriver.

Cahiers D'autres films que « Bande à part » vous semblent-ils avoir eu en France ce côté prémonitoire ?

Polonsky Oui, même des films dit « érotiques ». Quand on voit un film, c'est une histoire, quand on en voit dix, c'est un témoignage historique. En voyant les films français de cette période, on ne pouvait pas en apprécier un en fonction de telle grille, technique ou autre, et négliger le voisin, on savait qu'il s'agissait d'un ensemble historique, et c'est pourquoi ces films sont si excitants. Si on regarde aujourd'hui les films américains, même des films publicitaires, on sait qu'il va se passer quelque chose mais on ne sait pas quoi. Et même quand on croit savoir, on se rend compte après que ce qui est arrivé était différent de ce qu'on attendait, pire.

Cahiers Que pensez-vous d'une partie du cinéma américain représentée par exemple par des films comme « In the Heat of the Night » ou « Bonnie and Clyde », qui semble tomber dans les idéologies mêmes qu'elle prétend dénoncer ?

Polonsky La véritable question n'est pas celle que pose chacun de ces films pris à part. Bien sûr, ici comme ailleurs, quand quelqu'un fait un film, il essaie d'être moderne et parfois (c'est là le danger) de **faire** moderne. On cherche ce qui a cours dans les événements, ce qui se fait stylistiquement, on mélange les deux et cela donne un film « moderne ». Je ne sais d'ailleurs pas si c'est le cas des films dont vous parlez, mais en tout cas c'est ce que vous semblez laisser entendre. Je sais à quel point ce goût à tout prix du moderne peut être artificiel, irritant, mais il faut essayer de voir plus loin ou ailleurs, ce qui, derrière cela, est cherché, ce qui, dans ces films, indépendamment de leur valeur singulière, est symptomatique. Dans ces films, qu'on peut ou non aimer, on peut déceler des symptômes, des réactions à un mode de vie, à des contraintes économiques, à des répressions de toutes sortes. Vus de près, peut-être ces films n'ont-ils pas grand intérêt, peut-être, à force de se vouloir modernes, sont-ils démodés à peine faits, mais pris dans un ensemble à lire globalement, ils ont un autre aspect.

Cahiers Quels films américains avez-vous vus récemment ? Connaissez-vous « Faces » de John Cassavetes ?

Polonsky Je n'ai pas vu de films pendant ces cinq derniers mois, mais j'ai vu « Faces ». Cassavetes est un de mes amis, il a beaucoup de talent et il s'intéresse à des choses auxquelles



KATHERINE ROSS ET ROBERT REDFORD DANS « WILLIE BOY ».



« WILLIE BOY » : ROBERT BLAKE.

moi-même je m'intéresse, mais il éprouve souvent beaucoup de difficultés à les réaliser, et c'est dommage. C'est aussi un bon acteur. Lui et les gens qui l'entourent représentent aussi quelque chose d'important pour l'Amérique d'aujourd'hui et pas seulement pour le cinéma américain.

On ne peut jamais savoir comment les choses vont tourner. Au début de tous les mouvements littéraires importants, il y a de petits magazines que personne ne prend au sérieux, ou qu'on démolit à coups d'injures. On ne peut pas demander aux jeunes de résumer leur vie avant même de l'avoir vécue. Si j'étais jeune, et j'aimerais l'être, je ferais la même chose qu'eux, je crois.

Vous savez, tout arrive de façon très compliquée et aussi très inattendue. Il y a maintenant des jeunes dans le monde entier qui ressentent un malaise général et ont pour condition une vie difficile à vivre. En effet, apparemment, nous dominons l'univers ; mais nous ne pouvons pas y vivre. C'est un gigantesque paradoxe : au début, nous ne pouvions pas contrôler l'univers, et nous tentions de le faire ; la société s'est développée, il nous a fallu découvrir un grand nombre de techniques et de manières de vivre, nous avons découvert notre vie sociale ; maintenant nous avons apparemment les moyens de faire ce que nous voulons, mais nous ne pouvons vivre dans cet univers parce qu'il est plein d'éléments destructeurs. Bien sûr, les gens en général vivent dans de bien meilleures conditions que par le passé — où elles étaient féroces et horribles. Les fils de ces gens-là, employés, gens établis, semblent en position de pouvoir absolu, mais n'en ont aucun, en fait, car les choses n'arrivent pas comme on veut. Donc, ils réagissent de manière très compliquée. Ils pensent qu'il faut d'abord se changer avant de changer le monde extérieur. Or, nous savons qu'historiquement et philosophiquement, c'est la grande erreur, et la meilleure façon de ne pas cerner les vrais problèmes du monde, parce qu'on ne peut pas se changer sans changer tout ce qui est autour de soi, en commençant par l'économie. Ces gens poursuivent des « expériences »... Il est plus facile d'essayer de se changer que de changer le monde extérieur, croyez-moi. Je ne pense pas que nous transformions le monde en nous rendant meilleurs ou pires — mais en rendant le monde meilleur ou pire.

Croire l'inverse est faire preuve d'une psychologie très démodée : impulsions, instincts... La psychologie a inventé un modèle que nous appliquons à tout mais nous sommes beaucoup plus intéressants que ces modèles. Le monde extérieur n'est pas comme la physique ou la chimie, il est plus que tout cela, non ? La psychologie, c'est démodé ; les problèmes de morale, c'est démodé ; l'ancienne politique libérale aussi est démodée, c'est du passé.

Prenez le cas des hippies par exemple. La société parallèle qu'ils créent est un reflet de la société à laquelle ils ont échappé. Leur métaphysique est ancienne, démodée leur philosophie. Les raisons pour lesquelles ils font cela, je les comprends bien, l'idée de créer une société parallèle libre est sans doute une bonne idée, mais une utopie surtout. A n'importe quel moment ils peuvent rejoindre notre société. Je crois que les changements arrivent seulement quand on est contraint de changer. La pauvreté qui est imposée aux gens par leur condition est une vraie force tandis que la pauvreté que vous choisissez dans un groupe comme forme de société est seulement une expérience de vie. Je ne désapprouve pas cela, je dis que si beaucoup de jeunes créent une société parallèle dans laquelle ils refusent les valeurs de la société courante, ce n'est ni une solution à leurs problèmes ni aux problèmes de la société. Ce peut être une préparation psychologique au changement, pas un changement réel.

Cahiers Et un départ au changement, un ferment ?

Polonsky Peut-être, mais ces jeunes n'en sont pas conscients eux-mêmes, ils ne peuvent pas savoir ni même entrevoir ce qui va arriver. C'est pourquoi quelqu'un devrait traiter de ce sujet, peut-être devraient-ils eux-mêmes tenter de s'interroger. Tout commence toujours par le rejet de la société instituée, même les vieux artistes démodés du dix-neuvième siècle ont commencé par cela. Tous les artistes frustrés de notre époque ont rejeté la société d'une manière ou d'une autre, ses modèles. Puis ils deviennent partie de cette société, car elle change et les absorbe, ne rejette rien, prend tout. Il faut jouer avec ça, s'en méfier, et savoir aussi lutter de l'intérieur.

Cahiers Vous-même avez été rejeté de cette société, c'est la raison pour laquelle vous n'avez pas fait de film depuis vingt ans. Pouvez-vous nous parler de ce moment ?

Polonsky Tout le monde connait les raisons, je les ai expliquées souvent. Voulez-vous que je recommence ?

Cahiers Oui.

Polonsky Bon. Pendant la pire période de la guerre froide, le McCarthysme, il y eut aux Etats-Unis une liste noire. Elle ne touchait pas seulement les gens de cinéma bien sûr, mais tous les domaines, s'en prenant aux communistes, aux néo-communistes... Et dans le cinéma cette liste a duré vingt ans en fait, jusqu'à ce que les conditions sociales la transforment en quelque chose d'autre. Alors, ceux qui ont survécu sont redevenus valables, utilisables, s'ils le voulaient encore ou s'ils avaient assez de forces pour le vouloir. En effet beaucoup sont morts, ont disparu, tués par la liste noire car, vous savez, quand vous êtes devenu un étranger dans votre propre pays, il est très difficile de survivre. Soit vous partez et vous attendez impatiemment d'y retourner, soit vous partez et vous devenez citoyen d'un autre pays, soit vous partez et vous mourez. Quant à ceux qui restent, s'ils sont encore là après, ils peuvent retravailler s'ils en ont la force et l'envie. Mais aujourd'hui aussi il y a des listes noires, d'autres listes noires, plus sournoises. La liste noire n'est pas un phénomène daté, elle fait sans cesse de nouvelles victimes pour une raison ou une autre. Par exemple, si vous êtes pour la paix au Vietnam ; ou si vous êtes étudiant et que vous vous êtes fait arrêter et ficher par la police, vous ne pouvez pas trouver de travail. En ce sens, dans tous les pays, il y a toujours une liste noire. C'est le moyen d'action de la société, de toute société. Ceux qui dirigent une société, ceux qui sont à sa tête, ceux qui s'y sentent bien, se défendent, défendent leurs positions en refusant un emploi, un travail ou même la liberté à ceux qui ne sont pas d'accord avec eux.

Cahiers Quels sont les gens qui n'ont jamais pu recommencer à travailler après la Liste noire ?

Polonsky On ne connait jamais les raisons pour lesquelles quelqu'un ne travaille plus : maladie, vieillesse (après tout la liste date de vingt ans et on a le temps de devenir vieux), d'autres ne sont plus ici. Des écrivains célèbres comme Dalton Trumbo, Albert Maltz ou Ring Lardner, d'autres encore, recommencent à travailler, et en fait ils n'ont jamais cessé, sous des pseudonymes. Il y a nombre d'acteurs qui ne jouent plus, qu'on ne voit plus par ici. Une carrière, un travail progresse, se développe, et si son développement est interrompu par un événement comme celui-ci, même si la vie n'est pas arrêtée, la carrière l'est, n'est plus viable. Les victimes d'une guerre ne sont pas toutes des soldats... Evidemment, je vous l'ai dit, les gens ont continué, underground, à travailler d'une façon ou d'une autre. La liste noire, vous savez, ne s'adresse qu'au travail rémunéré, pas au travail gratuit.

Cahiers Pensez-vous qu'il soit possible et utile de faire un film de fiction sur la liste noire ?

Polonsky Je ne sais pas, j'en doute. Pas de l'utilité, mais de la possibilité. Je crois que le sujet n'intéresserait pas les studios qui font des films destinés à être montrés dans le monde entier et dans tous les cinémas d'Amérique. Je trouve que ce film devrait être fait, mais ce serait difficile, il devrait être très autocritique pour un Américain. Bien sûr, il y a des films américains critiques, et il y en a eu...

J'ai écrit un livre sur la liste noire, un roman : « The Season of Fear », qui n'a pas de rapport précis avec le cinéma mais pose plus généralement le problème. Je l'aime bien, j'aimerais en faire un film et peut-être le ferai-je un jour. Pendant la période en question, je n'ai pu me faire publier par personne. Finalement, Angus Cameron, qui avait publié des livres d'écrivains

inscrits sur la Liste noire, forma une maison d'édition avec Carl Marzani et ils publièrent mon livre. On n'en fit pas la critique, sinon dans le « Daily Worker », qui ne l'aima pas ! Dans ce livre, j'ai essayé de dire tout ce que je pensais sur le problème. La liste noire est un phénomène beaucoup plus complexe pour ceux qui en sont victimes que pour ceux qui l'instituent. La victime a un double problème : elle veut survivre et en même temps elle veut maintenir les raisons, les opinions pour lesquelles elle est sur la liste noire. Or, au fur et à mesure que le temps passe, les raisons de l'autre, au départ même les plus haïssables, deviennent acceptables : on s'y habitue et on commence à oublier pourquoi on est sur la liste. On devient alors un homme étrange, comme quelqu'un qui aurait une maladie secrète. Les gens, le monde ne s'en rendent pas compte, mais soi-même, on s'aperçoit qu'on ne peut plus faire les choses que normalement on devrait faire. Si vous êtes faible, vous croyez que c'est votre faute ; si vous êtes fort, vous haïssez tout le monde, ce qui vous rend très faible. Donc, il est très difficile d'être sur la liste noire tout en se rappelant pourquoi et en restant humain. C'est compliqué pour les victimes, pour les bourreaux par contre c'est très simple : ils mettent sur la liste et ils oublient. Et puis, il y a ceux qui gagnent leur vie et font des affaires en dénonçant les autres... Les affaires, vous savez, comme la science, continuent d'une génération à l'autre. J'ai essayé de montrer tout cela dans mon livre, qui raconte l'histoire de quelqu'un qui n'est pas sur la liste noire, mais pense qu'il peut l'être. C'est prophétique ! En ce sens que c'est ce qui va nous arriver à tous...

Cahiers Comment jugez-vous aujourd'hui ceux qui ont voulu continuer à travailler à cette époque et se sont permis des compromis ?

Polonsky La question n'est pas de jugement, ni même de savoir s'ils ont eu tort. Posons le problème autrement : il existe une façon d'expliquer pourquoi des gens changent d'opinion politique. Si je crois aujourd'hui à un système politique et si demain, **sincèrement,** je crois à un autre système politique, j'ai le droit, j'ai le devoir de changer d'opinion. Que faire, alors ? Décréter, déclarer à tout le monde que ceux qui croyaient hier et continuent de croire à ce que je ne crois plus aujourd'hui sont mes ennemis ? C'est ce qu'on appelle la guerre civile, c'est ce qui a toujours existé entre les hommes et les sociétés qu'ils ont formées. Il est très difficile de porter un jugement universel sur la façon dont les gens doivent agir en période de changement politique. Parce que, en général, ils agissent de façon horrible. En un sens, ils ont le droit peut-être d'être horribles, mais alors ils entraînent à porter des jugements horribles aussi sur eux. Quant à la question : « Que pensez-vous des gens qui vraiment n'avaient pas changé d'opinion politique et qui en changèrent pour travailler ? », la réponse est évidente. Cela dépend de ce à quoi on attache de l'importance. C'est comme si vous me demandiez : « Qu'est-ce qui vaut la peine de vivre ? » Si un homme est ou se croit un artiste et veut continuer à faire des films qui coûtent deux millions de dollars, si, par conséquent, il a besoin du soutien des studios, et que ces gens lui disent : « Vous voulez faire ce film, changez vos opinions politiques », s'il répond : « d'accord », et le fait, s'il juge plus important de faire un film de deux millions de dollars que d'avoir ses propres opinions politiques, le vrai problème est là. Pas celui de savoir si, **sincèrement,** on a le droit de changer d'opinions politiques, mais celui de les nier sans en avoir changé.

Cahiers Cela vous paraît-il le cas de Kazan ?

Polonsky En Europe, on l'admirait tellement que les gens ont été très déçus de son attitude, jusqu'à écrire des choses infâmantes sur lui. Ici, les choses ne se sont pas passées aussi simplement. Je ne connais pas M. Kazan, je ne l'ai jamais rencontré. Je sais que, comme beaucoup d'autres, il était sur le point ou en train de changer d'opinion politique, le parti communiste était une organisation très difficile à vivre, comme il l'est peut-être encore aujourd'hui, car appartenir au parti, cela représente un tout. Mais il y a plusieurs choses à distinguer à propos de la trahison, comme je vous le disais tout à l'heure. Si on vous dit : « Vous ne croyez pas au communisme, faites un film et dites pourquoi », c'est un premier point. D'ailleurs, ces films, contrairement à bien des espoirs mis en eux, n'ont jamais fait un sou. Mais si on vous dit : « Pour nous prouver que vous avez vraiment changé d'opinion, il faut que vous donniez les noms de vos amis qui y souscrivent encore », que vous croyiez ou ne croyiez plus à cette doctrine, cela pose des problèmes moraux à certains. Vous me demandez ce que je pense de Kazan, je ne sais pas, je n'aurais pas **pu** faire ce qu'il a fait, c'est tout. D'ailleurs je n'ai pas **voulu** faire ce qu'il a fait et je ne voudrais pas le faire encore aujourd'hui.

Cahiers Quel a été, véritablement, son comportement public ?

Polonsky Il est allé devant le Comité et il a dit : « Cet homme, cette femme, cet autre étaient membres du parti communiste. »

Bien sûr, cela n'était pas un secret, mais c'est comme pour entrer en religion. Vous croyez en Dieu ? Bon, prouvez-le. Le moyen de le prouver serait alors de décider quels sont ceux qui doivent aller en enfer. On vous demandait une **chose horrible,** pas une information qu'on n'aurait pas eue, mais un acte public ; et la conséquence de cet acte, c'était de rendre la vie impossible à certaines personnes dans la société, à moins qu'elles ne fassent la même chose que vous. Certaines personnes se refusèrent à le faire, et cela, quelle que fût leur opinion politique. De même, si j'avais été Allemand, je me serais refusé à être officier dans un camp de concentration. J'aurais peut-être pu survivre sous le régime de Hitler, mais je n'aurais jamais voulu être responsable d'une chambre à gaz. Le Comité vous demandait d'être responsable d'une chambre à gaz, personnellement : « Si vous êtes capable d'envoyer quelqu'un à la chambre à gaz, cela nous prouvera que vous avez vraiment changé d'opinion ; en effet, comment nous le prouver sinon comme ça ? » Kazan ne s'est pas contenté de changer, il a dit : « Pour vous prouver que je ne suis pas communiste, et même si vous savez déjà que ces gens sont membres du parti, je vous le dirai publiquement ». Ce n'est pas une raison pour le condamner à jamais, parce que nous commettons tous des actes horribles, tout le temps, mais il ne faut pas oublier non plus la nature de cet acte, il ne faut pas oublier que tuer quelqu'un et demander ensuite « pardon », c'est un acte moral décisif. En cas de terreur, de pression, ou dans un but d'intérêt personnel, on dit une chose très simple : « Je ne m'occupe pas de ce qui arrive, je veux être tranquille ». C'est ce que disaient les généraux allemands. Bien sûr, dans ses films, Kazan n'a jamais changé d'opinion, profondément, il a peut-être changé ses solutions, mais il est toujours resté très critique envers la société. Aujourd'hui, il est plus porté vers des solutions du type éternitaire, solutions qui ont leur vogue en ce moment : se situer par rapport au spirituel... ou au sexe. Le sexe peut être utilisé de n'importe quelle façon, comme la psychologie. En d'autres termes, on croit souvent parler avec lui de Révolution, et on ne parle que de psychologie. Kazan a toujours été assez féroce envers la société américaine, mais il a commis, un jour, un acte d'outrage moral.

Cahiers En Europe, « Splendor in the Grass » nous est apparu comme un des plus grands films sur la société répressive, et principalement quant à la question du sexe...

Polonsky Bien sûr. Quand quelqu'un a fait quelque chose de mal, on aimerait croire qu'il a aussi perdu son talent, mais ce n'est pas vrai. Kazan a seulement commis une faute. Il a beaucoup de talent, destructeur, corrosif, mais néanmoins, à une époque de sa vie, il a mal agi. Je pense qu'il l'a sans doute regretté, tous ses films depuis portent la marque de la mauvaise conscience, mais là n'est pas la question. D'ailleurs, tout le monde agit mal une fois ou l'autre...

(Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye le dernier jour de tournage de « Willie Boy », en juillet 1968 à Los Angeles, traduits de l'américain par Dominique Villain, revus et corrigés par Abraham Polonsky.)



ROBERT BLAKE ET KATHERINE ROSS DANS « WILLIE BOY ».



« AIDO » DE HANI SUSUMU.

Berlin 69

par Jacques Aumont

L'idée classique du festival de cinéma comme manifestation de prestige, avec sélection, palmarès et mondanités diverses, était devenue d'un coup bien obsolète l'an dernier, à Cannes. Depuis, l'inflation festivalière a repris — et les microfestivals, d'intérêt purement local, pullulent — mais un certain changement de ton est décelable, semble-t-il, dans les quatre ou cinq festivals sérieux : l'accent de moins en moins mis sur la sélection (évidemment criticable, par nature, et rarement représentative de quoi que ce soit), voire sur le palmarès (dont l'influence commerciale — résultat classique de l'inflation — devient bien incertaine) — de plus en plus, par contre, sur le nombre et la variété des films montrés en un temps et un lieu donnés. Comme si un reste de mauvaise conscience compensait les incertitudes de la sélection, par le biais de manifestations parallèles (marché du film, semaines nationales, « filmforums », etc.), foisonnantes et d'accès à peu près libre. Tel était le cas à Berlin, où furent présentés, sous des rubriques diverses, près de trente films par jour, de tous genres et nationalités (hormis pays de l'Est, seule la Yougoslavie étant présente), et où même, comble d'humilité, le comité de sélection avait pris la peine d'organiser une séance publique destinée, précisément, à critiquer son travail.

L'herbe ainsi coupée sous le pied, comment encore accabler de reproches une sélection mêlant allégrement le meilleur et le pire ? Nous nous contenterons donc de signaler, au cours de ce texte, les films « en compétition » (EC). Quant au palmarès, parfaitement logique, qui ne distingua aucun des films importants de ladite compétition, nous nous épargnerons une méchanceté gratuite en nous contentant de le mentionner également au passage.

Un dernier mot : côté « public » et « discussions », rien de nouveau à Berlin-Ouest depuis la dernière visite de Delahaye, à qui je renvoie donc (Cahiers N° 195) pour les considérations ad hoc.

I

Tiro de Gracia (Le Coup de grâce ; Ricardo Becher ; Argentine ; EC) semblait n'être là que pour vérifier la phrase de Solanas sur la colonisation culturelle de l'Argentine par l'Europe. Cette histoire, pathétiquement maladroite, de la prise de conscience laborieuse d'un jeune désœuvré, à travers un scénario où ne manque aucun des archétypes de rigueur (le militant politique serein et exemplaire, l'ami ivrogne et coureur de filles, la fille provocante et néfaste, etc.) témoigne, à l'évidence, des ravages exercés par une digestion fébrile du cinéma italien. Au crédit du film, toutefois, une totale, très étonnante et désarmante absence de roublardise (sinon de prétention). A éviter absolument, sauf par Michel Baulez, qui pourra constater qu'il était loin de compte avec son « plan le plus mortel du cinéma ».


« Aido »

Michaella (André Cavens; Belgique) est un film tellement démuni de tout prestige (ultra-fauché, tourné, monté, postsynchronisé à la diable, joué avec une vaine et ridicule « raideur », affublé de dialogues « littéraires » qui suent l'effort) qu'il serait cruel, et inutile, de l'accabler. L'intérêt, là encore, est purement sociologique : l'auteur-acteur-producteur, sorte de Louis-Philippe des Cigales belge, a eu, manifestement, avec son histoire de fille-vampire, la tête tournée par les succès de Jean Ray et d'André Delvaux. Mais le cinéma wallon reste à inventer.

Brasil, Ano 2000 (Walter Lima Jr. ; Brésil ; EC - Ours d'argent), autrement ambitieux que les deux précédents, est aussi d'autant plus décevant. Au Brésil, c'est entendu — et les films brésiliens de Cannes l'ont démontré — le cinéma doit s'alimenter de cette contradiction : se référer à une situation politique précise (encore que confuse ?), mais sans pour autant pouvoir jouer d'un ancrage réaliste dans le présent. On s'en tire par des allusions plus ou moins vagues (« Jardim de Guerra », « A Vida provisoria »), ou par le choix d'un sujet « historique » (« Os Fuzis », « Ganga Zumba ») ou, comme ici, par le paravent de la futurologie : « après la troisième guerre mondiale », tout peut être montré — général inaugurant des fusées qui ne marchent pas, préposé aux Indiens qui recrute ses protégés comme il peut, etc. D'autant que le film s'accorde le luxe supplémentaire d'être comédie musicale, parodique qui plus est : solution commode qui permet toujours de laisser penser que sont voulues, et les boursouflures, et les platitudes. Car ce qui gâche le film (par ailleurs très cohérent, et parfois assez bien inspiré, dans la caricature grinçante — l'utilisation de la chapelle comme champ de foire, par exemple), c'est une sorte de mollesse maladive qui fait que les idées et les scènes, à peine lancées, retombent ou languissent, à l'instar des chansons qui, le premier couplet achevé, s'enlisent dans un indéfinissable magma (donnons-en pour seul exemple le duel entre le frère et l'amant de la protagoniste, armés l'un d'une fourchette, l'autre d'un couteau géants : idée saugrenue qui, ressassée sans invention durant plusieurs minutes, perd toute efficacité). Et ce n'est pas le moindre paradoxe de ce film « musical » que de laisser deviner le plus radical désenchantement : comme si à chaque instant, l'auteur lui-même cessait de croire à son propre « cinéma ».

The Plastic Mile (Morrie Ruvinsky ; Canada), autre film tourmenté par la difficulté et l'inanité de filmer, fait de cette constatation son propre moteur, oscillant entre l'histoire rustique et rurale d'un couple à qui rien de très extraordinaire n'arrive, de furtives apparitions du metteur en scène, et d'assez mystérieuses scènes dans un studio, dont on augure seulement les difficultés probables d'un futur tournage (celui du film lui-même, sans doute).

Tout cela mis sur pellicule de façon assez morne (compte tenu de ce qui est désormais passé dans les mœurs en matière de clinquant visuel) pour qu'on en sorte, indifféremment, au bout d'une demi-heure ou d'une heure et demie, bercé d'un engourdissement très canadien, et sans se poser d'autre question que : pourquoi diable la censure de Vancouver a-t-elle interdit ce film ?

II

Made in Sweden (Johan Bergenstråhle; Suède ; EC — Ours d'argent) est une des pires escroqueries à la mauvaise conscience politique que le cinéma ait jamais produites. Le postulat de départ : malaise de l'ouest-européen « de gauche » devant son propre et insuffisant « engagement » politique, n'est pas pour surprendre, venant de Suède (cf. le carton de fin d' « Adalen 31 »). L'odieux ici est qu'il ne soit que le masque commode de l'autosatisfaction la plus béate ; Bergenstråhle, dont c'est le premier L.M., a déjà la roublardise de cinquante Peter Brook (dont le « Tell me Lies » fait, du coup, figure de miracle d'honnêteté) et réussit à caser, dans ce monstrueux échantillon d'entropie achevée, les poncifs les plus susceptibles d'**obtenir** l'adhésion du spectateur : montage parallèle sur des manifestations pacifistes et hippisantes, inserts en 16 mm sur « les trottoirs de Calcutta » (parfois insérés dans la fiction, comme cette boucle sur des spécimens tératologiques que projette le héros à sa petite amie, au milieu d'une séance de fornication), métaphores rebattues (faucon tuant colombe), vilains capitalistes pratiquant golf ou yachting, etc., le tout noyé, pour plus de sûreté, dans une intrigue pseudo-policière, qui offre l'avantage supplémentaire de permettre les voyages (à Bangkok, très précisément, qui inspira tant de navets). L'inexpérience — qui d'ailleurs n'excuse rien — n'est ici pas en cause, puisque aucun des effets de cette disparate très consciente n'est là que pour aguicher — et flouer — un peu plus le spectateur.

Ich bin ein Elefant, Madame (Peter Zadek ; Allemagne ; EC — Ours d'argent), qui mérite pleinement son étiquette — inventée par la publicité — de « deutscher Horrorfilm », était, dans l'ignoble, le plus sérieux concurrent du précédent. Précédé d'une flatteuse aura de scandale, le film de Zadek, qui traite censément de la contestation étudiante, accumule — en référence paisible à un Brecht aussi travesti que chez Kluge — les plus redoutables facilités : dérision (scènes de cours dans le lycée), provocation (Rull, le héros, dessinant une croix gammée sur le mur de la classe), parodie, grotesque, et, naturellement, « distanciation », supposée, comme souvent, tout résoudre. Le résultat est un film tape-à-l'œil (innombrables plans sans autre justification que l'épate, sur fond de « Velvet Underground » — dont l'inévitable scène « osée »), démagogue (le ridicule des professeurs est un ressort comique au rendement sûr), académique (une fois de plus, les oripeaux de la modernité), et, en fin de compte, hyper-confortable (le **système** de la contestation universelle utilisé sans nécessité, pour sa seule commodité).



« Klabautermanden » de Henning Carlsen.

The Bed Sitting Room (Richard Lester ; Grande-Bretagne ; EC) marque, après la bonne surprise de « Petulia », le retour pas très heureux de Lester à son genre de prédilection : l'humour anglais. Le scénario, situé, lui aussi, après la guerre atomique, est un tissu de débilités (celle du titre, par exemple : il s'agit d'un vieux Lord « s'accrochant à son haut-de-forme et à sa dignité », et qui se transforme en salle de séjour-chambre à coucher) comme on en voyait hebdomadairement à la BBC il y a quelques années ; quant au film, il est l'illustration pure et simple, à grand renfort de ruines post-atomiques du plus bel effet, de cette suite de petits sketches et de calembours prodigieusement peu drôles.

Midnight Cowboy (John Schlesinger ; Etats-Unis ; EC - Prix des Catholiques) est manifestement fait en vue de confirmer la réputation de Schlesinger comme réalisateur « brillant » : on sait ce que signifie l'épithète du côté d'Hollywood 69. Et, de fait, sur un sujet loin d'être nul (un jeune laveur de vaisselle texan « monte » à New York, accoutré en cow-boy, pour faire fortune en séduisant les vieilles dames; il échoue piteusement, et finit par partager la misère crasse d'un minable arnaqueur, tuberculeux de surcroît), Schlesinger répand à foison tout ce que la rhétorique cinématographique peut fournir de plus rutilant : montage haché, alternances monochrome/couleurs, flashbacks psychanalytiques, zooms, etc.

Ce film, putain comme il n'est pas possible, est cependant intéressant pour 1) la « performance » de Dustin Hoffman qui, en Italien souffreteux et semi-clodo, recule avec un certain génie toutes les limites du cabotinage ; 2) l'intérêt, qu'il confirme, des jurys catholiques pour les histoires pédérastiques ultra-scabreuses.

III

Amour Interdit (Shindo Kaneto ; Japon) doit les neuf dixièmes de l'intérêt qu'il suscite à son seul et habile scénario, l'amour en question étant celui, doublement inavoué, entre une veuve de quarante ans et son fils : avec tout ce que, dans un film japonais, suppose l' « amour » (de l'ordre des choses suggérées — l'effleurement sous toutes ses formes comme moteur de l'érotique japonaise) et l' « interdit » (de l'ordre des choses dites : goût de l'hyperexplicite psychanalytique — d'un Freud lu au tout premier degré). C'est cette froide utilisation des idées les plus reçues sur le Japon qui nous vaut les deux scènes fortes du film : celle où la mère, revenue d'urgence de Tokyo à sa maison de campagne, calme la crise de douleurs abdominales de son fils par un lent, énergique et tendre massage ; celle où l'un de ses deux soupirants (archéologue, et ancien ami de son mari mort), lui faisant

présent d'un phallus de pierre préhistorique qu'il vient de déterrer, la presse en termes crus de se remarier.
Tout n'est pas de cette tenue (et notamment un bon tiers du film, qui montre le fils et l'archéologue éconduit, se saoulant, dans un bordel miteux, avec une prostituée aux stigmates hiroshimiens — et où Shindo ne peut s'empêcher de recaser tous ses tics), mais ces deux séquences, et quelques autres également justes (telle la fin, où le jeune homme, sa mère suicidée, vit (heureux ?) avec la femme qu'il aime — et le fantôme de la mère) font de ce film le meilleur Shindo à ce jour, de très loin.

Balladen om Carl-Henning (Lene & Sven Grønlykke ; Danemark ; EC) conte, en pleine campagne du Jutland, l'histoire d'un apprenti laitier, sorte de Charlie Brown hilare et adolescent, de ses vaines tentatives pour, comme ses copains, faire la cour aux filles, et danser au bal du village, puis de son départ pour la ville, et de sa mort accidentelle.
De même que le film de Shindo est fait de l'utilisation des clichés du cinéma japonais, le film des Grønlykke fonctionne sur ce grand archétype du cinéma des pays nordiques : le mélange intime du grotesque et du tragique ; commençant en farce campagnarde d'allure anodine, avec le récit des « exploits » infantiles de Carl-Henning, le film, qui se continue en relatant obstinément son comportement de plus en plus pathétiquement débile, devient insupportablement angoissant par l'accumulation des échecs, et leur gravité croissante — au point que la fin, cette mort rapide, et elle aussi dérisoire, choque presque, comme incommensurablement plus faible.
Le malaise est ici d'autant plus fort que (au contraire des films de Lewis, par exemple, où le départ est toujours ménagé, entre acteur et personnage) nul décollement ne se produit, entre le protagoniste Carl-Henning, et l'acteur, Jesper Klein, qui l'incarne : par quoi le naturel extrême recréé devient littéralement, terrifiant.

Le libraire qui cessa de se baigner (Jarl Kulle ; Suède) frappe lui aussi, d'emblée, par sa force de grotesque/sinistre ; mais la dérision, ici, se fait plus virulente : le libraire, candide et sans soucis, d'une petite ville de province vers 1900, vient à peine d'épouser la sœur de son voisin, plantureuse veuve assez mûre, revenant de la ville et jouant les grandes dames, qu'il découvre qu'elle est en fait une ancienne prostituée ; la maison dès lors séparée en deux par un mur de briques, chacun des deux époux plonge de son côté dans la déchéance, et — de honte, chagrin, dépit, cessant de voir ses amis, maudissant sa femme — le libraire meurt.
Ce qui est beau, c'est la façon sereine dont le grinçant, le dérisoire, et le lugubre, surgissent tout à coup au milieu de petites notations truculentes et attendries sur l'anecdotique quotidien : ceci non sans rapport — en plus **méchant** — avec l'intimisme esthète d' « Ådalen 31 » débouchant sur la violence et le drame.
Après les très beaux films de Paul Newman et d'Albert Finney, Jarl Kulle — qui joue dans son film le rôle d'un compère, particulièrement fier-à-bras, du libraire — prouve l'urgence et l'intérêt d'une politique des acteurs...
Klabautermanden (Nous sommes tous des démons (?) ; Henning Carlsen ; Danemark ; EC) est aussi déroutant après « Sophie de 6 à 9 » que l'était celui-ci après « La Faim », confirmant le goût de Carlsen pour le zigzag, le brusque crochet et la surprise ; surprise qui demeure, ici encore, le moteur du récit, à mi-chemin de la légende des mers du Nord et du roman d'aventures maritimes : le film (qui conte l'histoire du capitaine, veuf, un peu fou, et « maudit », d'un voilier, dont la solitude est si terrible qu'il enlève, fait vivre sur son bateau, et épouse, sa jeune nièce : source de tous malheurs, naturels et surnaturels) procède ainsi par ruptures de ton constantes, passant de la neutralité « pittoresque » de scènes sur la vie des matelots à bord d'un petit cargo à voile en 1900, à la brutalité des scènes à deux ou trois personnages, et s'échappant vers un mystère qui sans cesse tourne court (y compris au dernier plan du film, qui, après meurtre et adultère, voit le bateau s'engloutir dans la mer, et annonce, sans la montrer, l'errance d'un fantôme).
Comme dans les deux précédents Carlsen, l'accumulation de détails concrets fait le film extrêmement abstrait : ainsi, le passage du temps (près d'une dizaine d'années de fiction) est-il à la fois strictement déchiffrable et pratiquement insaisissable ; de même, les personnages, définis par leurs seuls gestes, et totalement dénués de psychologie ; et, surtout, le sujet même du film, ces mystères effrayants mais à peine nommés. Abstraction accentuée (à la limite du pléonasme) par une photo très nette et très contrastée, et qui, mieux que tout, est susceptible de catalyser cet ineffable dont le film est l'attente toujours déçue et renouvelée.
La Madriguera (La Tanière ; Carlos Saura ; Espagne ; EC) est l'histoire d'un décor, ou plutôt, de l'affrontement de deux décors : l'ultra-moderne maison en béton brut, aux lignes rigides, oppressante par sa nudité et son attirail de gadgets électroniques, telle que l'a voulue Pedro (Per Oscarsson) « jeune cadre » fasciné par le luxe dépouillé et abstrait des revues d'architecture — et les meubles anciens, patinés et inquiétants, dont vient d'hériter sa femme, Teresa (Geraldine Chaplin), et qui, peu à peu, envahissent l'appartement. Parallèlement à cette invasion graduelle des lieux par les souvenirs de son enfance, Teresa s'enferme petit à petit dans un refus spasmodique et buté de ce qui l'entoure — voisins, maison, mari — folie où Pedro la rejoindra malgré lui, et qui finalement signifiera la destruction du couple.
La force du film (transparente métaphore sur l'Espagne et le mariage — qui pourtant ne fut pas perçue comme telle à Berlin, où on le traita de « petit-bourgeois », comme le premier Grewe venu) est dans le côté mécanique et a-pathique — à l'image de sa photo très glacée — de ce récit d'une régression, sans les habituels et implicites jugements de valeur que connote souvent la scène, classique, de des-


« La Madriguera » de Carlos Saura

truction de décor (ici retournée, d'ailleurs : c'est l'appartement qui détruit). Force que lui confère — au-delà de toutes les références et « influences » dont on peut le grever — sa valeur de pur constat, terrifiant et subversif.

De Bom (La Bombe ; Rob de Hert ; Belgique ; EC) était le seul C.M. réussi du festival : partant d'une hypothèse de politique-fiction banale — donc, pas si fictive — (un fermier trouve dans son champ une bombe atomique « égarée », et en état de marche) et d'une hypothèse auxiliaire plus particulière (le fermier n'accepte de restituer la bombe que si le gouvernement belge décide de supprimer les crédits militaires, faute de quoi il la fera sauter), le film en déroule méticuleusement toutes les conséquences logiques : discussions au Parlement, déclarations de généraux et d'évêques, appels patriotiques à la télévision, interviews

« Riten » d'Ingmar Bergman

d' « hommes de la rue », etc., portrait vraisemblable et peu tendre de l'opinion publique et de sa fabrication. Le parti pris de réalisme extrême — qui permet, chemin faisant, quelques belles échappées sur la vie quotidienne du paysan et de sa famille — ne se dément à aucun moment, même lorsque, la fin du film venue, la bombe éclate, tandis que se réunissent dès ministres et que des messes se célèbrent, et l'on regrette que le film, à l'étroit dans sa demi-heure, ne se soit pas étendu aux dimensions, qu'il appelle, d'un pendant à « Strangelove ».

IV

Riten (Ingmar Bergman ; Suède) participe du ressassement éternel de ses obsessions et mythes familiers auquel Bergman, depuis près d'une dizaine de films, se livre sciemment : ici, par le thème, affleurant dans « Toutes ses Femmes » lors du concert, ou dans « Vargtimmen » avec la citation de la Flûte Enchantée, du spectacle comme maléfice — thème repris non sans humour sarcastique, ni malignité, puisque « Riten » est destiné à la télévision.

Film sur le spectacle, donc aussi sur le métier d'acteur — conçu comme littérale monstruosité (les officiants du rite) — et comme tel avant tout film de et sur la parole, ici comme toujours chez Bergman « vraie vie » initiatrice de tout spectacle, « Riten » est aussi et peut-être surtout un film sur l'obscénité. D'où son côté extrêmement monotone de confession impudique : suite (presque au sens musical, avec ses thèmes exposés, développés, récurrents) de scènes closes et cellulaires (comme le sont les lieux du film, dénudés, oppressants et disjoints), aveux extorqués, supplications ou menaces, se concentrant en des moments d'une insupportable intensité (autre obsession de Bergman, cette attention de plus en plus portée sur des moments privilégiés — la minute s'écoulant dans « Vargtimmen », ou le double récit d'Alma dans « Persona »).

Goopy Gyne, Bagha Byne (Satyajit Ray ; Inde ; EC) est à peu près l'antithèse du précédent : loin d'envisager le spectacle comme catharsis vaguement monstrueuse et effrayante, le film de Ray traite du spectacle — plus précisément, sous sa variante musique/chorégraphie/mime — dans ses fonctions bénéfiques d'adoucisseur de mœurs ; l'esprit du film (la musique, ici directement issue, via S.R., d'un folklore populaire délibérément universaliste, comme matérialisation du bien suprême : l'harmonie) imposait dès lors ce recours au fabuleux, qui se fait jour tant dans l'histoire et les personnages, purs archétypes de contes de fées, que dans les morceaux, dont est tissu le film, d'inspiration poético-féérico-musicale (principe par lequel « Goopy et Bagha » n'est pas sans entretenir de très évidents et explicables rapports avec l'autre grand film-fable musical de l'année : « Yellow Submarine »).

Amalgame subtil d'ingrédients classiques et hétérogènes (légendes populaires, chansons folkloriques, tradition hollywoodienne de la comédie musicale, etc.) « Goopy et Bagha » en présente un dosage raffiné, et d'une efficacité peu commune, la force euphorisante de cette apologie de la **bonté** n'étant guère comparable qu'à celle, taraudante, qu'exerçait le désespoir de la déchéance dans « Jalsaghar » : la force, toujours patente chez Satyajit Ray, d'une absolue et inaliénable conviction de la toute-puissance, et de la suprématie (au sens premier, quasi-mystique) de l'Art. (Cf. dans le prochain numéro, la conversation avec S.R. enregistrée à Berlin.)

C'est, tout à l'inverse, d'une incertitude et d'un malaise premiers que procède **Aido** (Hani Susumu ; Japon ; EC), incertitude et malaise évidemment consubstantiels à la condition même de l' « artiste » japonais, tant, à travers son cinéma et sa littérature, la vie (intellectuelle, mais pas seulement) du Japon nous paraît reposer sur un conflit permanent entre — très grosso modo — un « conscient » (énergie, dépense, industrialisation — Meiji) et un « inconscient » (passivité, morbidité — Edo) : schématisation outrancière, sans doute, mais qui transparaît, presque telle quelle, dans toute une partie du cinéma japonais (cf. entre autres, les derniers Masumura — qui confirment le caractère exceptionnel de la « secondarité » mizoguchienne).

« Aido » est donc avant tout le reflet de cette aspiration, par bien des côtés enfantine, à un au-delà conçu comme littérale stagnation (cf. là encore Masumura, et surtout « Géants et poupées » et « La Bête aveugle », où la référence à Baudelaire n'est pas une fleur de style), et qui imprégnait déjà cette obsession d'une bonté un peu folle qu'on retrouve chez tous les personnages de Hani, de la femme de « Elle et Lui » à Bwana Toshi. « Aido » est donc un très grand film naïf, dont le propos même est de capter des fragments de cette réalité « entre deux mondes » (mort, drogue, « expérience intérieure » ?), c'est-à-dire une suite d' « états d'âme » ; ainsi, avec une sûreté et une démence admirables, Hani joue-t-il de tous les effets, de tous les procédés, les plus redoutables (filtres colorés, lumières diaphanes, brumes, palpables fantômes, couchers de soleils), pour tenter de recréer, dans leur somptuosité brute, rien moins que des illuminations.

C'est dire qu' « Aido » (à première vue banale histoire de revenantes) est en fait un des plus beaux films qui soient

sur l'inspiration (sans rapport avec ce qu'on appelle en Europe « film poétique », Cocteau ou Bertolucci — films d'**idées** poétiques) éclairant d'un jour neuf, dans la primauté qu'elle accorde à la sensation et au sentiment, la nature essentiellement primaire de la poésie japonaise.
Pour y être moins éclatantes, et peut-être moins voulues, telles obsessions ne sont pourtant pas absentes de **Shonen** (Petit Garçon ; Oshima Nagisa ; Japon) dont le protagoniste, petit garçon de dix ans, est contraint par son père — ancien blessé de guerre — et sa belle-mère, de se précipiter (non sans une technique assez élaborée) sous des voitures dont les conducteurs, convenablement intimidés, pourvoient ainsi, par les « compensations financières » de ces accidents provoqués, à l'existence du couple. Par ce biais de l'accident et de la blessure, le film est d'abord une manifestation du plus puissant traumatisme collectif du Japon, après la révolution Meiji : la guerre, objet d'épouvante en elle-même, et surtout, par sa conséquence — l'infirmité, exemplaire faiblesse qui rend inapte à subsister dans une société de l'agitation, et masque évident du décalage fondamental évoqué un peu plus haut. La Blessure (presque mythique, jamais vraiment mise à jour) du Père, transférée au long du film sur celles du petit garçon, puis sur celle, mortelle pour elle, et pour le récit dont elle amène la fin, d'une petite fille impliquée dans un accident non prévu — cette Blessure constitue donc le thème, proprement mythologique (au sens barthésien et journalistique — cf. le goût certain d'Oshima pour le fait divers), du film. Thème obsédant par sa répétition, tout au long d'un voyage jusqu'à l'extrême pointe Nord du Japon, et dont la réalisation par le petit garçon, après des stades de refus, puis d'acceptation intenses, en arrive enfin au stade de la pure accoutumance, comme d'une drogue — le film acquérant dès lors, comme par contrecoup, la même ostensible impassibilité que le visage du garçon, et devenant par là, ce qu'il se voulait depuis le début : pur constat.
Antonio-das-Mortes (Glauber Rocha ; Brésil), suite logique, et somme, du « Dieu noir » et de « Terre en Transes », confirme la vocation de Rocha au lyrisme contrôlé : avec une rigueur plus absolue, plus « froide », que dans les deux précédents, tous les éléments constitutifs (couleur/danse/chant/pantomime) et références culturelles (opéra/marionnettes/théâtre) du spectacle, consécutivement ou concurremment convoqués, sont brisés, refusés, remodelés, au profit d'une organisation globale fondée sur la pléthore et la saturation, et sur la distance et la raréfaction.
Coextension dialectique des extrêmes opposés (délire/critique : tous deux de l'un et l'autre côté de la caméra), signifiée par les superpositions et glissements relatifs du geste et de son commentaire visuel-sonore (action agie/action parlée) à travers laquelle se fait jour, pour la première fois avec autant de force, un discours du (par le/sur le) Brésil : la « quantité de mouvement » initiale, au lieu de décroître à chaque rebondissement (par mollesse comme chez Lima Jr., par inertie comme chez Diegues) se trouvant ici amplifiée lors de chaque choc — par une juste appréciation de l'action nécessaire à la réaction souhaitée. Si « Antonio-das-Mortes » peut être exemplaire, c'est donc, paradoxalement, par préméditation, sérénité, et précision du calcul.

V

Un tranquillo posto di campagna (Elio Petri ; Italie ; EC ; Ours d'argent), produit de série ambitieux, laissait craindre le pire, de la juxtaposition de ces deux termes ; l'heureuse surprise est que ce pire, se produisant dès la première séquence (scène onirique-hallucinatoire de persécution du protagoniste par les objets ménagers, fondée sur les effets tasseux qu'on peut imaginer), et ainsi « exorcisé », permette au film de prendre, dans le registre de l'hyperesthète, du léché (joliesse de la photo, usant au-delà de toute mesure des longues focales et des couleurs tendres) et du fantasmatique facile, une indéniable et étonnante cohérence : Elio Petri réussissant ici, par excès de sophistication, un projet assez proche de celui, si raté, de Benayoun (ici aussi, un peintre, accablé par les marchands de tableaux, par sa femme, par la vie quotidienne, s'évade dans le fantastique). Quant aux raisons de cette relative réussite, peut-être n'est-ce pas tant du côté de Petri, voire de Vanessa Redgrave ou Franco Nero — tous trois, pourtant, visiblement « engagés » dans l'entreprise — qu'il convient de les chercher : mais bien plutôt dans une sorte de « vitalité » globale du cinéma italien, Rome étant, quant au plaisir de filmer, le seul successeur actuel de l'Hollywood de naguère.
Greetings (Brian De Palma ; USA ; EC ; Prix de la Mise en Scène), assez grinçante parodie de burlesque à la Mekas, témoigne de plus de désinvolture que d'amusement, le désenchantement dont il fait preuve tant envers le cinéma (l'absence totale de « mise en scène » étant sans doute la raison de son Prix) qu'envers les grands thèmes (poncifs) politiques américains qu'il implique (assassinat de JFK, guerre du Viet-Nam et désertion) étant typique d'un certain cinéma new-yorkais « intellectuel » (plutôt du côté de « Troublemaker » que de « Troublemakers »).
Mais cette désinvolture, qui enfile sans discontinuer des gags drôles ou sinistres, astucieux ou piteux, n'est vraiment pas antipathique (net progrès, justement, sur les Mekas) et rend le film visible — sans ennui ni passion : comme il a été fait.



« Agonia » de Bernardo Bertolucci

Cinéma Cinéma (C.M. ; Jean-Pierre Lajournade ; France ; EC) constituait aussi, après l'insupportable prétention du brouillon « Joueur de Quilles », une plutôt bonne surprise — essentiellement par sa cohérence (resserrement et unicité de l'action : petit épisode (à peine) métaphorique sur la production et la consommation du cinéma), due sans doute pour une bonne part au format C.-M., mais aussi à l'omniprésence du metteur en scène — bourreau/victime — qui s'avère ainsi un tenant naïf et convaincu du cinéma « à la première personne ».
Amore e rabbia (ex- « Vangelo 70 » ; Italie ; EC), comme les innombrables films à sketches italiens des dernières années, rassemble autour du prétexte

le plus ténu et le plus artificiel (censément, ici, le manque d'amour, de pitié et de tolérance dans les rapports entre les hommes) cinq courts métrages absolument hétéroclites. De **Indifferenza** (Carlo Lizzani), obscure parabole sur les hasards qui font mal les choses, il n'y a guère à dire : un viol, un accident de la route, une blessée prise en charge par un gangster évadé, filmés à l'aveuglette, ne suscitent que l'apathie la plus totale — probable justification du titre. C'est au contraire colère (rabbia) et dégoût que provoque **Discutiamo, discutiamo** (Marco Bellocchio), improvisation bâclée et satisfaite sur le thème des discussions entre étudiants, professeurs de tout bord — et donc parée à peu de frais de tous les prestiges du sujet brûlant — et qui, se gardant bien de proposer même l'amorce d'une réflexion politique, expédie tout le monde dos à dos, dans le grotesque et l'ignoble, avec le plus total et le plus flagrant mépris : confirmation décisive du caractère énervé, prétentieux et imposteur du cinéma de Bellocchio.

Deux sketches « en roue libre » : **La sequenza del fiore di carta** (Pasolini) (promenade de Ninetto Davoli dans les rues de Rome, une grande fleur de papier à la main, tandis qu'en surimpression apparaissent des bandes d'actualité, Viet-Nam, Biafra, Inde, et que la voix de Dieu le sermonne et lui reproche son insouciance) ne tire guère plus que quelques « bonheurs d'expression » très inégaux de ce principe hyper-usé du contrepoint, seule idée du film.

L'amore (Godard), également assez décevant par l'étirement en longueur de l'unique idée de départ, est sans doute le plus ingrat des Godard, dont le principal intérêt est d'évoquer, en plus léger, les ultérieurs allers-retours représentation-signification du « Gai Savoir ».

Agonia (Bertolucci) est, des cinq, la seule mais éclatante réussite ; la perfection de l'improvisation collective (cf. Cahiers no 194) donnant, en un magnifique crescendo, de la méditation solitaire et morose de Julian Beck sur son lit de mort à l'apparition, crûment tangible, puis au fourmillement agressif, de ses « fantômes », remords et lâchetés, la vision solide et crédible d'une réalité onirique — l'impression forte d'un déroulement « en temps réel » : le temps, précisément, d'une agonie.

VI

Parallèlement à la « compétition » était organisée officiellement une Semaine du Jeune Cinéma Yougoslave, présentant des films de 1968-69 (sauf « Rondo », de Berkovic, et « Jútro » de Djordjevic — plus anciens, et dont les « Cahiers » ont déjà parlé). Je renvoie également à ce qui a déjà été écrit sur le film de Pavlovic « Quand je serai mort et livide » (no 213) ; enfin, je n'ai malheureusement pu voir « Horoskop », premier L.M. de Boro Draskovic.

Bajka (Fable ; Gordan Mihic et Ljubisa Kozomara ; 1969), premier long métrage de deux des coscénaristes les plus prolifiques du J.C. yougoslave (en particulier des deux derniers Pavlovic), est une sorte de feuilleton délibérément dérisoire, aux péripéties décousues et sordides, ponctuées de meurtres grandiloquents, de pataugeages dans la boue, de voitures qu'on flanque à l'eau, et donnant une image très « bête-et-méchante » du milieu de « petites gens » qui est celui de ses héros. Dans le genre grotesque et outrancier, une indéniable réussite, l'humour yougoslave se révélant ici, dans les meilleurs moments, aussi corrosif que celui des malaisantes histoires de Risi.

Gravitacija (Gravitation ; Branko Ivanda, 1968), autre premier L.M., est à l'inverse une chronique intimiste, impressionniste, de l'entrée dans la vie de fonctionnaire, et des aventures banales d'un jeune homme, qui, de retour du service militaire, se fait très aisément à l'idée de ne mener qu' « une vie accidentelle » (comme, justement, mais avec une résignation plus désespérée, les personnages de Ante Peterlic — comme aussi, qu'il rappelle un peu, ceux de Forman, et, beaucoup, ceux d'Olmi) : film « réaliste psychologiste », fondé sur l'absolue identification des acteurs (et notamment des deux principaux, les étonnants Rade Serbedzija et Snezana Niksic) aux personnages, et où se fait jour, à travers une modestie trompeuse du propos, un regard narquois et désabusé sur une société de petits-bourgeois.



« Rani Radovi » de Zelimir Zilnik

Rani Radovi (Œuvres de Jeunesse ; Zelimir Zilnik ; EC ; Ours d'or) avait été sélectionné pour la « compétition », mais le rapprochement d'avec les autres yougoslaves affirme encore un peu plus la richesse d'ensemble, en même temps que la diversité, du plus vivant, et de loin, des cinémas des pays de l'Est. Le film de Zilnik, en référence directe à l' « esprit » des manifestations étudiantes de juin 68 à Belgrade, s'annonce tragi-comédie, est en fait une parabole traitée en farce : les aventures de la jeune et belle Jugoslawa, ses efforts pour, avec trois camarades, changer, par le prêche et l'exemple, la vie du peuple, ses échecs devant l'apathie de ce peuple, et son sacrifice final, qui apporte aux autres « la joie et le bonheur ». Film sur la boue, la suie, la poussière, la crasse (physique et intellectuelle), « Rani Radovi » réalise par moments son propos de grinçante et âpre fustigation d'une révolution qui s'arrête aux mots — et dans l'ensemble, fait preuve par-là d'une santé certaine — mais se trouve, malgré quelques belles idées, trop souvent gâché par une facilité extrême et mal contrôlée qui finit par se retourner contre le film.

Enfin, de loin le meilleur de ces films yougoslaves, **Sedmina** (Le déjeuner de l'enterrement ; Matjaz Klopcic ; 1969 - cf. Cahiers no 208) confirme l'originalité de la démarche de Klopcic, certainement le plus « fiable » des jeunes cinéastes yougoslaves. Comme « Sur des ailes en papier », « Sedmina » est un film sur la fin d'une adolescence fragile, et la sortie cahotante et étonnée hors d'une enfance protégée : ici, par le moyen d'une adhésion, encore elle-même très sentimentale, du héros à la résistance anti-fasciste (le récit est situé en 1941, au début de l'occupation italienne à Ljubljana). Comme le précédent encore, ce film apparemment fait sur la nostalgie du passé (avec, pour l'encadrer, des évocations — ou des réminiscences — des premières chansons de jazz slovènes) et sur la pointe ténue de l'émotion, se révèle en fait admirablement tendu, jouant avec science et adresse d'un espace-temps totalement désarticulé et complètement recomposé en vue de la pure « musicalité » de l'ensemble.

VII

Il n'a pas été rendu compte ici de cinq films non vus de la « compétition » : « La sua giornata di gloria » (Edoardo Bruno ; Italie) ; « A Touch of love » (Warris Hussein ; G.-B.) ; « Kälter als der Tod » (Rainer Werner Fassbinder ; Allemagne) ; « Three into two won't go » (Peter Hall ; G.-B.) ; « Erotissimo » (Gérard Pirès ; France). Enfin, « Le Gai Savoir » (J.-L.Godard ; France), également sélectionné, et sans conteste — premier film entièrement théorique de l'histoire du cinéma — le plus important de tout ce Berlin 69, requiert une approche plus élaborée que la rapidité d'un compte rendu de festival : mieux que toute note, les extraits de la bande-son publiés dans le no 200 des Cahiers, en donneront une première approche. — Jacques AUMONT.



« SEDMINA » DE MATJAZ KLOPCIC



« LA HONTE » : MAX VON SYDOW, GUNNAR BJÖRNSTRAND, LIV ULLMANN.

Ingmar Bergman

Nouvel entretien avec Ingmar Bergman

par Lars-Olof Lothwall

« La Honte » est le 30e film de Ingmar Bergman, un film dans lequel l'improvisation a joué un rôle important. « Mais l'improvisation doit être préparée », dit Bergman. Un midi de novembre ; une petite pièce dans les studios de Svensk Filmindustri. Ingmar Bergman, dans un magnifique fauteuil baroque, parle. Il est interviewé par le correspondant suédois de **Take One,** Lars-Olof Lothwall.

Question Pendant le tournage de « La Honte », vous avez fait, de temps en temps, certains changements mineurs. Avant, le scénario était une véritable Bible pour vous...

Ingmar Bergman Non, en fait j'ai déjà travaillé de cette manière pour « Persona ». Dans « Persona », j'avais tout mon temps, j'avais une distribution pratiquement de deux personnages, et cela ne coûtait rien de me mettre à faire des expériences, d'essayer des improvisations.

Mais la base de toute improvisation doit être la **préparation.** Si je n'ai pas préparé, je ne peux pas improviser. Si j'ai une préparation soignée, je peux toujours improviser. A ce moment-là, je sais que j'ai quelque chose sur quoi je peux retomber. Ce que je déteste, c'est l'informe. Cela me terrifie. Il est rare que l'informe, dans une œuvre d'art, fasse passer quelque chose de vivant. Plus souvent, il donne une impression d'effort. Mais une combinaison d'improvisation et de préparation, c'est bon.

Question Vous avez tourné dans « La Honte » des séquences assez longues dont au premier abord vous ne pensiez pas qu'elles seraient utilisables...

Bergman J'ai toujours fait ça, c'est mon habitude depuis dix ou quinze ans. Voyez-vous, il faut commencer **quelque part** dans un film ; quand on commence, on peut très bien se trouver très loin de l'éventuel centre d'intérêt, on se trouve désorienté. Aussi bien préparé qu'on soit, on ne sait pas vraiment à quoi un film va ressembler quand on l'aura terminé. Surtout, on n'est pas sûr du **ton,** et c'est d'une importance énorme... c'est pour cette raison que j'ai toujours une marge d'au moins une semaine pour des **retakes,** en général tout à la fin de la production...

Quand nous commençons un film, les acteurs en savent aussi peu sur le film que moi. En général je les épuise de travail, ainsi que moi-même, dans la première semaine. Je cherche quelque chose. Tout le temps, dans ce premier magma d'images, je suis à la recherche d'une expression-clé assez forte. Et si on essaie de faire naître celle-ci de force, par un effort de la volonté, l'œuvre d'art sera morte et maigre.

Question Une fois votre scénario écrit, lorsqu'il est prêt pour le début du tournage, il est assez bien établi en tant que continuité visuelle. Travaillez-vous avec votre imagination de telle manière que vous puissiez — pour l'exprimer de façon banale — fermer les yeux et voir le film comme une suite d'images ?

Bergman Non. Enfin, des petits morceaux, oui. Mais ce serait intolérable, pour moi et pour ceux qui travaillent avec moi, si à chaque instant j'essayais de donner de force une forme au film, si j'insistais sur une succession d'images détaillées, préconçues, illustrant la conception que j'avais au moment de concevoir ou d'écrire le script.

Quand j'écris, je dois essayer de saisir en mots quelque chose qui, disons, pour avoir la moindre utilité, ne peut pas être exprimé en mots. Plus tard, il est à nouveau nécessaire de traduire les mots, pour qu'ils prennent vie dans un tout autre contexte. Bien sûr, tant que je saisis bien mon point de départ, il y aura toujours une relation **interne** entre la vision originale que j'avais et la succession d'images terminée, matérialisée.

Cette conception originale doit toujours rester à la base, mais pourtant je ne dois pas la laisser devenir trop dictatoriale, puisque, justement, je dois être prêt à la modifier quand je passe de l'écriture à la réalisation. De plus, mes acteurs, eux aussi, ont un droit — pour ne pas dire une obligation — de tirer au sort, de choisir parmi des alternatives. Tout le processus est essentiellement créatif. On écrit une ligne mélodique, et ensuite, avec l'orchestre, on établit l'orchestration.

Question Dans une interview vous avez dit que, une fois que vous auriez perdu votre goût pour le jeu, vous seriez fini. Mais dans « La Honte » vous êtes en fait très proche d'un centre d'intensité, vous touchez quelque chose en profondeur...

Bergman Mais c'est un jeu aussi. Je crois que toute œuvre d'art à l'intention sérieuse doit contenir un élément de jeu. Si nous croyons autre chose, nous nous engageons dans une exagération colossale. Je crois que dans ce sentiment de jeu nous pouvons trouver un sentiment stimulant de donner forme à un univers, donner forme à des êtres, à des situations : nous vivons la passion de celui qui tient un miroir et découvre ce que le miroir reflète...

Regardez les grands, comme Churchill, Picasso, Stravinsky... Picasso et Stravinsky, tous les deux, ont des yeux d'enfant, ils ont des « lignes d'humour » ; ils suggèrent un sentiment secret pour le jeu.

Question Il y a jeux et jeux. Votre script-girl raconte que, quand vous tourniez « Le Silence » et qu'Ingrid Thulin était censée mourir seule sur un lit d'hôtel, elle épiçait la situation en dansant un cha cha cha avant de tourner !

Bergman Certainement ; j'ai souvent remarqué cela : si on se concentre sur une histoire sérieuse, une situation profondément sérieuse, peut-être tragique, un engagement désespérément douloureux, on a un besoin terrible de sauter dans le contraire, dans une humeur vivante, clownesque.

C'est peut-être parce que le moment de douleur qui a été le noyau de votre création est maintenant loin derrière vous, vécu longtemps avant que vous ne l'écriviez, et encore plus loin du tournage du film. Chaque artiste qui crée le fait à partir de sa propre expérience douloureuse d'un moment d'agonie qui n'existe pas nécessairement au moment de sa représentation. Ceci nous est rappelé — parfois avec un sourire secret — derrière le masque

que nous assumons. Ce qui ne veut pas dire que l'expérience semblera alors moins authentique. Au contraire.

Question Vous avez souvent mentionné le moment de douleur qui est l'étincelle d'inspiration d'un film. Pouvez-vous retrouver un tel moment pour « La Honte » ?

Bergman Non. C'est un fil long et embrouillé. C'est une expérience d'humiliation. La longue et douloureuse expérience de l'humiliation d'un homme.

Depuis quelque temps, depuis le premier moment de lucidité, je me suis demandé comment j'aurais supporté l'expérience d'un camp de concentration, d'être contraint à une situation aussi horrible.

A quel point aurais-je été noble ?

Au fond de tout se trouve l'abomination à quoi l'homme est exposé, le monde au-dessus de lui : on lui frappe la tête, on lui crie dessus, on l'attaque, on le terrorise.

Plus je vieillis, plus cela me semble terrifiant. Et plus il m'est difficile de vivre avec cela dans ma conscience.

C'est ce que nous essayons, modestement, dans « La Honte » : de montrer comment l'humiliation, le viol de la dignité humaine, peuvent mener à la perte de l'humanité chez ceux qui y sont soumis.

Question Vous devez mépriser les films qui glorifient la guerre, qui interprètent la guerre comme une aventure virile...

Bergman Je les trouve écœurants.

Question Vous avez dit que pour travailler avec les acteurs il faut parler. Pour obtenir une réponse, une réaction de leur part, n'est-ce pas en grande partie une question de confiance, ou quoi ?

Bergman Il n'y a rien de plus mystérieux là-dedans que leur confiance en mon oreille, et ma confiance en leur « audition intérieure ».

Question Le bruit suivant lequel vous avez lancé une chaise par la fenêtre, et d'autres similaires, n'ont jamais été vraiment prouvés...

Bergman Je l'ai fait. Ces choses arrivent quand on a peur. Plus on est incertain, plus on se met en colère. Ou plus on a peur. Et la peur se transforme en colère.

On ne peut pas simplement continuer d'avoir peur.

Autrefois, je dépendais beaucoup de l'opinion que les gens avaient de moi : j'étais tyranniquement vulnérable aux critiques, et j'étais malheureux pendant des jours si on disait quelque chose de blessant sur moi. Aujourd'hui je ne me soucie de rien, sinon la vie que je mène avec des amis et le travail que je dois faire. C'est tout ce qui importe pour moi.

Je n'ai aucun besoin de pouvoir.

Je n'ai aucun besoin d'avoir une influence.

Je n'ai aucun besoin de participer à, ou de contribuer à former, la vie culturelle suédoise.

Je n'ai aucun désir de me justifier devant les critiques.

Je n'ai aucun besoin d'être agressif. Je déteste cela.

Je veux regarder le monde autour de moi, et surtout lire des livres et remplir les manques dans mon éducation, résultat de mon travail ininterrompu depuis l'époque où j'étais étudiant.

Question Est-ce que vous avez l'impression que les périodes où vous ne travaillez pas sont vides ?

Bergman Pas du tout. Autrefois, oui, mais seulement pendant des périodes courtes. Je vis le temps libre comme un plaisir incroyable ! Avoir un bon livre dans les mains et vraiment me plonger dedans...

J'ai souvent pensé que je devrais m'occuper de « La Passion selon Saint Matthieu » de Bach. Je veux dire méthodiquement. Rester vraiment avec. Ceci prend du temps et de la patience. J'ai deux sortes de temps libre : l'un seulement fugitif — au moment où je me lève le matin et où je me couche le soir, où je mange et je fais peut-être une promenade. L'autre est un temps libre méthodique : je prends un certain temps chaque jour pour m'arrêter et faire quelque chose que je crois intéressant. Mais il faut faire cela à un moment précis, ou bien le temps passe simplement.

Question Vous aimez travailler suivant un emploi du temps ?

Bergman J'adore ça.

Question Vous avez dit qu'il est plus important pour le public de sentir que de comprendre.

Bergman Sentir est primaire, comprendre est secondaire. Premièrement sentir, faire l'expérience — puis comprendre. De toute évidence, la chose principale pour le public est d'avoir une expérience. Plus tard, les gens peuvent ajouter des procédés intellectuels pour soutenir cela. C'est toujours un plaisir. Et par la suite le processus intellectuel lui-même peut faire naître un nouveau sentiment.

Question Quand le public ne comprend pas un film — « Le Silence », par exemple — il devient un grand succès parce que les gens vont le voir non pas pour le film, mais pour en voir certaines parties.

Bergman Aujourd'hui, « Le Silence » est aussi innocent qu'un enfant de la maternelle si on le compare aux films faits depuis. Ce n'est pas drôle de faire de la pornographie quand tout le monde en fait...

Question Comment votre avenir de cinéaste se dessine-t-il ?

Bergman Je sais que je continuerai ; si je fais des films assez bon marché, je peux continuer tant que j'ai des raisons de faire des films. Personne, aussi indirectement que ce soit, ne peut m'en empêcher. Pour une raison : je n'ai plus d'occasion d'avoir peur. Des critiques, par exemple : jusqu'à maintenant, soit ils sciaient la branche sur laquelle je me tenais, soit ils l'affermissaient pour moi. Je dépendais d'eux pour ma vitalité... Il y a eu peu de moments de ma vie où je n'ai pas joué avec mon existence.

Si « Sourires d'une nuit d'été » n'avait pas été un succès international, j'aurais été virtuellement fini. On venait de me refuser le scénario du « Septième Sceau ». Quand « Sourires d'une nuit d'été » a été un succès après sa présentation à Cannes, je suis allé en voiture à Cannes voir Carl-Anders Dymling, j'ai posé ce script sur la table et lui a dit : « Maintenant ou jamais ». C'est alors qu'il l'a accepté.

Question Vous avez dit que, parmi les films d'autres metteurs en scène que vous avez beaucoup aimés, se trouvent « La Dame au petit chien », « Umberto D. », « Rashomon ». Avez-vous ajouté d'autres titres à cette liste ?

Bergman Oui : « Il bidone » de Fellini. J'ai une grande admiration pour Fellini. Je sens une espèce de contact fraternel avec lui, je ne sais pas exactement pourquoi. Nous nous sommes bien souvent écrit des lettres courtes et confuses. C'est amusant. Je l'aime parce qu'il est lui-même, il est **qui** il est et **ce** qu'il est. Son caractère est quelque chose qui me touche, bien qu'il soit très différent du mien; mais je le comprends si bien, et je l'admire de façon colossale.

On dit qu'il est ravi par mes films. J'éprouve le même sentiment pour les siens.

Question Combien de fois pouvez-vous voir un film ? Vous avez une collection privée de deux cents films.

Bergman Ça dépend du degré auquel je les aime. J'ai vu « Les Vacances de M. Hulot » un nombre incalculable de fois.

Je m'assieds et j'attends les morceaux qui me font plaisir. Ce peut être des séquences entières, de grands moments ou simplement des détails.

Question Vous avez soutenu être autodidacte, mais un certain nombre de cinéastes ont certainement eu une influence sur vous ?

Bergman Je n'ai pas subi l'influence du style d'un autre metteur en scène. Mais les influences ne sont pas spécifiquement celles qui viennent de vos implications professionnelles. On peut être influencé par tout ce qui est autour de vous : la photo moderne, les reportages de Télévision, la pop music, que je trouve fascinante.

La vie tout entière vous influence.

Mais ce sont les cinéastes qui exercent le moins d'influence sur moi. Parce que je ne vois pas le monde comme eux. Formellement, j'arrive à mes résultats en suivant mon chemin propre.

Je n'ai pas besoin d'aide venant des moyens d'expression de qui que ce soit.

Naturellement je suis influencé, largement, par les nouvelles manières de faire le cinéma, par le sentiment du **film pour le film,** où on n'a en fait pas be-

soin d'effets d'éclairage, par exemple, et où on peut obtenir des résultats efficaces sans équipement compliqué. Par ces moyens on peut revenir, en un sens, aux origines du cinéma, où tout était simple : quand on place une caméra dans un buisson. J'ai toujours trouvé ceci naturel. Une extension purement technique du territoire cinématographique m'attire.

Question Est-ce que « La Honte » sera votre dernier film en noir et blanc ? Vous avez beaucoup parlé de la couleur récemment.

Bergman Je ne sais pas. La couleur est intéressante. J'étais chez moi avec quelques amis dimanche après-midi, et une jeune fille, d'environ quinze ans, est arrivée. Elle avait été au cinéma et elle avait vu un film que j'admirais personnellement. Mais elle était dédaigneuse : **ce n'était pas en couleur !** Alors je me suis dit : voilà ce qui est de mode aujourd'hui ; cette nouvelle génération ne voit rien de stimulant dans un film s'il n'est pas en couleur.

Il y a longtemps que je n'ai pas vu de film en couleur qui me paraisse inspirant. Oui, j'ai été très impressionné par la couleur dans « Le Bonheur » d'Agnès Varda. Là, j'ai trouvé la couleur profondément sensuelle.

La couleur vaut mieux quand ce n'est pas de la couleur. Ça peut paraître banal, mais c'est vrai.

Question La musique de film est finie, avez-vous dit.

Bergman Dans « La Honte » j'en suis arrivé là. Plus de musique.

Question Vous avez rarement fait de film d'après un livre; d'habitude ils sont tirés de vos propres scénarios. Est-ce que ça veut dire qu'à votre avis, on ne devrait pas filmer de livres ?

Bergman Je crois qu'il est difficile de filmer des livres ou des nouvelles. Le matériau est trop riche, souvent il embarrasse le film. Il est difficile de créer à partir d'un livre. Je ne sais pas. Je ne suis pas tenté d'essayer.

Question Des films qui ne deviennent jamais des films — pourquoi ne pouvez-vous pas en tirer des romans ?

Bergman Je ne suis pas un écrivain, je suis un cinéaste. Je n'ai pas le besoin de m'exprimer en mots.

Question Pourtant vos scénarios sont d'une grande richesse littéraire.

Bergman C'est pour des raisons pratiques, pour que les collaborateurs comprennent ce que je veux dire.

Autrefois, j'avais un complexe d'infériorité littéraire. Je ne l'ai plus. Pendant un certain temps j'avais choyé l'idée d'écrire une pièce, un roman, un recueil de nouvelles, je ne sais pas. J'ai entièrement abandonné cette idée. Je suis complètement satisfait de m'exprimer dans mes films. (Propos recueillis au magnétophone par Lars-Olof Lothwall, parus au Canada dans la revue « Take One », que nous remercions vivement, et traduits de l'anglais par B. Eisenschitz.)

Terreur et érotisme sur la piste

par Siegfried Melchinger

Il y a deux ans, Ingmar Bergman quittait de façon spectaculaire le Théâtre Dramatique Royal de Stockholm (« Dramaten »). Au début de l'année, il y est revenu avec l'intention déclarée de « démocratiser » cette institution officielle. Sa mise en scène du « Woyzeck » de Büchner y a été un événement, que ce soit pour le théâtre ou pour la petite histoire. Siegfried Melchinger, un des principaux critiques de théâtre allemands, a publié dans « Theater Heute » de mai une importante étude sur cette « relecture » de Büchner, étude dont nous reproduisons de larges extraits, où nous nous sommes résignés, en raison de la longueur du texte à préférer Bergman à Büchner.

L'intention de Bergman était de rendre la pièce de Büchner, telle qu'elle est (dans un état fragmentaire), aussi proche que possible du spectateur actuel. Les spectateurs sont, pour ce Suédois qui n'a jamais travaillé hors de son pays (« à l'étranger il me manquerait justement ce que mon pays seulement peut m'offrir : la liberté de faire absolument ce que je veux »), naturellement des Suédois. Ce qui est actuel n'est indéterminé ni dans le temps (« intemporel »), ni dans l'espace, mais strictement concret. « Woyzeck » se passe donc en Suède.

Il y a ici, comme partout, l'armée, la science, les supérieurs, les inférieurs ; dans la pièce, les supérieurs ne sont pas les riches, mais les plus riches, les inférieurs, évidemment, les pauvres; des riches et des moins riches, il y en a aussi dans un pays du bien-être à gouvernement social-démocrate. Pour Büchner, le présent de sa pièce était le présent de son pays, la Hesse. Sur une scène où l'on parle suédois, il fallait donc qu'il soit suédois.

J'ai voulu savoir si dans l'armée suédoise, il y avait encore des domestiques ; « Mais non, nous vivons dans un état démocratique » ; lorsque j'insistai pour savoir depuis quand il n'y en avait plus, la réponse fut plus lente à venir : « Oui, il y en avait encore de notre jeunesse. » Un critique a écrit que Bergman avait eu présente à l'esprit l'armée de sa propre jeunesse, « avec des soldats du modèle à » ; le « modèle à » est l'uniforme bleu clair à galons dorés, que porte le capitaine, l'uniforme de parade des troupes qui défilent, le tambour-major à leur tête, l'uniforme de la garde qui défile tous les jours en fanfare devant le palais royal à Stockholm. Sur les bancs de foire sont assis des jeunes gens, avec les casquettes bien connues des étudiants suédois. Les costumes sont à peine historicisés. Le docteur, en blouse blanche, avec ses élèves, pourrait faire des visites dans la clinique du coin.

Avec cela, l'essentiel est posé d'avance. Le Capitaine et le Docteur sont d'habitude joués en Allemagne comme des caricatures. Büchner lui-même, avec l'ironie à plusieurs niveaux de la langue de « Woyzeck », indique une fois cette direction, lorsqu'il fait dire au capitaine de Woyzeck : « Ha ha ! Grotesque... Grotesque... » Naturellement le comportement des supérieurs est grotesque ; mais Bergman ne permet pas de faux-fuyants à son public ; ce comportement est grotesque, bien que — ou parce qu' — il est habituel. L'aujourd'hui est réalité. Le pauvre Woyzeck n'existe pas dans un musée de figures de cire. Il existe (ou existait, hier encore), parmi nous. L'aujourd'hui peut être vrai s'il est réaliste. Dans une interview fictive, Bergman disait qu'il n'avait pas de position politique définie : « S'il y avait un Parti des Effrayés, j'y entrerais. » Woyzeck et le monde de Woyzeck devraient effrayer. Seul ce qui est vrai peut effrayer.

« Woyzeck » a été joué au « Dramaten » plusieurs fois par semaine, chaque fois à 18 h et 20 h 15 (la représentation dure 100 minutes) ; ce n'est que de cette façon qu'il était possible de compenser la perte des rangs supérieurs, qui sont cachés par un double plafond, tout en gardant des prix de cinéma (5 couronnes = 5 francs, sans vestiaire ni pourboire). La salle se remplit longtemps avant le début : ceux qui veulent être assis en avant doivent arriver au moins une demi-heure en avance, car les places ne sont pas numérotées. Mais on ne s'ennuie pas forcément, car il se passe déjà quelque chose sur scène ; les acteurs sont déjà là, en costume et en masque, et le singe dressé de la scène de la foire fait ses tours avec les jeunes femmes. Et une musique non distanciée (Daniel Bell) se fait entendre.

Dans la représentation à laquelle j'ai assisté, les jeunes étaient en grande majorité. Per-Olov Enquist écrit que si la vieille maffia de l'orchestre est chassée de cette manière, ce n'est pas la fin du monde, mais c'est déjà beaucoup. Les applaudissements à la fin furent maigres et brefs ; mais comme presque toutes les représentations sont complètes, on ne peut voir dans ce fait qu'une indication de l'impact sur les spectateurs. Si on va au théâtre pendant quelques dizaines d'années, on devient sensible à l'atmosphère d'une représentation ; ainsi je crois pouvoir dire que c'étaient les « Effrayés » qui ne voulaient pas applaudir.

Je feuillette encore avec amusement et mélancolie le dossier de presse. Il est



« WOYZECK », MIS EN SCENE PAR BERGMAN.

vraiment difficile de négliger le point de vue et l'opinion de ceux qui ont ressenti plutôt que réfléchi ce qu'ils ont vu. Derrière l'admiration apparaît encore le vieux « syndrome Bergman » (Urs Jenny) des individualistes de gauche de Stockholm. Tout au moins on veut prouver que cette mise en scène, pour brillante qu'elle soit, est néanmoins « apolitique », et qu'une fois de plus le social est dépassé par « l'humain », comme on ne pouvait qu'attendre d'un homme dont le plus grand talent est dans la « direction des acteurs ». J'ai aussi trouvé des mentions de « magie » et de « mystique », et me suis cassé la tête pour savoir où celles-ci ont bien pu être jouées. Etait-ce à cause des acteurs qui montraient trop de conviction ?

« Trop de sexualité », disait-on, ce qui est typique de Bergman. Leif Zern a demandé pourquoi Marie se prostitue ; Bergman aurait simplifié la pièce, parce qu'il ne met pas en évidence qu'elle « le fait seulement parce qu'elle est pauvre » : « Une Marie plus pâle, une dé-érotisation de tout le conflit entre elle et Woyzeck, auraient jeté une lumière plus égale sur la société que décrit Büchner. » Mais chez Büchner, Marie dit en regardant le Tambour-Major « avec expression » : « Marche un peu en avant ! Comme un taureau par le torse, et une barbe de lion. Il n'y en a pas un comme lui. Je suis plus fière que toutes les femmes ! » Un bavardage de putain ? Elle dit aussi : « Et pourtant j'ai une bouche aussi rouge que les grandes dames. » Chez Bergman elle dresse le sabre dégainé sur sa poitrine nue en disant cela. Le propos univoque de Büchner était d'insérer le conflit sexuel dans la problématique sociale. Qui dé-érotise Marie simplifie Büchner.

Dans une discussion qui réunissait des critiques suédois et allemands, un jeune collègue m'apprenait que Bergman avait réussi à finalement ramener le cas « Woyzeck » à la « Nature », comme c'était le thème de ses films. C'est pour cela qu'il ferait se suicider Woyzeck, et c'est ainsi qu'il faudrait comprendre la scène finale, inventée par lui, où deux cercueils sont apportés dans la salle d'anatomie ; là-dessus paraît le médecin avec ses élèves, se tenant le mouchoir devant la bouche. « Unis dans la mort », même si c'est sur la table de dissection. Les mots que Bergman fait prononcer : « Un bon meurtre, un vrai meurtre, un beau meurtre, aussi beau qu'on peut l'exiger ; il y a longtemps que nous n'en avons pas eu un comme cela » — sont prononcés par un policier, mais sur les ébauches figurent les mots : « Secrétaire du tribunal, barbier, médecin, juge. »

On ne saura probablement jamais laquelle des deux fins Büchner aurait choisie, s'il avait pu terminer la pièce : le débat devant le tribunal ou le suicide. Les deux sont en tout cas donnés dans les fragments. Il me semble qu'il se serait décidé pour la deuxième. Elle s'incorpore dans la plénitude des scènes, et correspond à l'objectivité laconique du texte.

Nous ne savons pas comment Büchner se représentait le plateau de « Woyzeck ». Rien n'interdit de lui enlever le soutien des décors et de la perspective. Le décor de la parole est plus fort. Mais cette argumentation peut aussi se retourner : rien ne va dans ce sens. Et rien en tout cas dans celui de la piste, pour laquelle Bergman s'est décidé. « Woyzeck » n'a en tout cas pas été écrit pour celui-ci.

Bergman transforme un théâtre de stuc, de velours et de balcons, en une piste de cirque. (Il serait d'ailleurs erroné de penser qu'il a fallu pour cela exercer des pressions sur les responsables du « Dramaten » : les seules difficultés avec lesquelles il fallait compter auraient pu venir du public ; elles n'ont pas manqué.) On ne peut pas dire que l'espace créé ici, sous le plafond bas, au-dessus du premier rang, avec les marches à droite et à gauche et la tribune au fond de la scène, offre un aspect agréable et naturel. Il semble bizarre, volontaire et agressif. C'était bien l'intention : « Je vais vous démocratiser ce théâtre ! »

Mais dès la réalisation de cette intention (élaborée par Bergman avec Marik Vos), son inspiration devint productive. L'association piste-cirque peut avoir été naturelle, avec tout ce qui en découle et correspond à la pièce, mais seule l'inspiration pouvait être à la source de deux composantes : la passerelle et le « Chœur ».

Tous les défauts de la scène-piste sont évités, lorsqu'il y a au fond des rangs des spectateurs un trou noir par lequel surgissent les numéros de cirque, les chevaux se précipitent en piste, les clowns font leur entrée. Mais ils ne sont évités que parce que les entrées et les sorties sont dirigées par Bergman. Chacun des vingt-quatre tableaux comporte une entrée et une sorte de black-out. Il ne suffisait pas d'inventer et d'élaborer ceci, mais il fallait de plus sous-tendre toute la représentation (sans entracte) par un rythme. Aucun collectif de mise en scène ne pourrait jamais atteindre une précision telle que celle de Bergman dans le déroulement de l'action. Et ce qui était imposant et surprenant se développait toujours à partir de l'idée de base : la passerelle.

Entre les lieux de l'action, un podium, qui se termine en passerelle vers la salle, et le public, est placé le « Chœur ». A droite et à gauche de la piste sont disposés des rangs de chaises. C'est là que s'assied la foule, chaque fois que la pièce exige sa présence, réelle ou imaginaire. Le programme donne vingt et un noms, lesquels sont ici individuellement occupés à la foire, à l'auberge, dans la rue, ou en uniforme. Il y a aussi des tableaux où les sièges restent vides. Tout comme l'éclairage change : à plusieurs reprises la salle reste éclairée, puis reste dans une demi-obscurité, et de temps en temps seule la lumière crue des projecteurs isole les acteurs sur le podium. Donc pas d'atmosphère, aucun secours pour des impressions réalistes, et cependant le réalisme de jeu le plus conséquent.

Une ouverture qui est rappelée dans le dernier tableau : des ordres, le défilé des troupes, une musique de marche. La troupe s'assied comme chœur. Assise, elle marche avec les bottes. Un nouvel ordre. Choral : « Ein feste Burg... » Dans les deux cas, la « société » participe au jeu.

Il n'y a pas une phrase illustrative dans le texte fragmentaire de la pièce de Büchner. Chaque mot se rapporte au thème (Per Olov Enquist se trompe quand il tient la langue de Büchner pour « saccadée, grossière et sans ménagement », et reproche à Bergman d'avoir perfectionné le tout en « prenant soin qu'aucun angle vif ne ressorte ». En étudiant les ébauches, on peut constater avec précision comment Büchner a travaillé : en économisant, en éliminant, pour atteindre chaque fois la forme la plus succincte ; dans leur concentration, certaines scènes évoquent des haïkaï japonais.) Ainsi la présentation du singe dressé et du cheval dressé est-elle pleine d'allusions dans le texte du montreur. C'est surtout la scène du cheval dressé que Bergman a dirigée de façon éblouissante, dans le style du théâtre indien (voir l'achat de l'éléphant dans « Homme pour homme » de Brecht). Mais les numéros de solistes ont été introduits de force par la mise en scène dans les notes du texte de Büchner. Alors que le Dompteur (Ulf Johanson), habillé de manière pompeuse, se dandine prétentieusement devant l'admiration de son public, quelqu'un sort des bancs du Chœur pour monter sur scène et le gifler. Le public ne bouge pas. Le dompteur reçoit la gifle sans mot dire. Seule sa voix a désormais une intonation plus tendue. Ainsi est démontrée la dépendance, et la terreur.

Nous avons déjà dit qu'on a reproché à Bergman d'avoir trop mis de « sexualité » dans sa mise en scène. Mais que se passe-t-il donc dans la pièce ? Se passe-t-il autre chose avec Woyzeck ? Son conflit avec la société est statique. Pour le Capitaine il est, et reste, ce qu'il était dans la première scène. Tout au plus quelque chose change chez celui-ci. La lourdeur apoplectique avec laquelle Sigge Fürst porte son bien-être à travers les scènes est menacée par le sort après le dialogue avec le docteur, qui est d'ailleurs représenté comme une promenade vers l'église, le livre de cantiques à la main : c'est le coup de sang. Le docteur, Tord Stal, a une expression incomparable, lorsqu'il établit le diagnostic, épanoui : « Woyzeck, il a une **aberratio** ». Mais Woy-

1

2

1. « LA HONTE » : L'ARGENT ET LIV ULLMANN. 2. MAX VON SYDOW, LIV ULLMANN ET BJORN THAMBERT.

zeck dit le texte qui lui inspire ce diagnostic dès la deuxième scène.
Dans la pièce, Woyzeck est le seul qui réfléchisse vraiment. Il n'a, pour exprimer ses pensées, pas d'autres vocabulaire que la Bible et le sermon du dimanche. Et tous le disent : il pense trop. C'est seulement parce qu'il pense trop qu'il fait la chute qui le transforme en assassin, par ce que lui fait, non la société, mais Marie : « Chaque homme est un gouffre ; on a le vertige, quand on regarde vers le bas. » La fatalité même, qui décide dans « La Mort de Danton » de l'écoulement de l'histoire, décide de la marche de cette tragédie. Qu'est-ce donc, « socialement », qu'un Tambour-Major ? Il a un rang de sergent, que même un Woyzeck pourrait atteindre. Büchner démontre (comme Bergman avec la scène de la gifle à la foire) ce qu'un Woyzeck devenu sergent est capable de faire avec Woyzeck, dès qu'il a l'occasion de faire jouer sa puissance contre lui. La dépendance de Marie de la brute à barbe blonde est rendue par Gunnel Lindblom et Lars Amble avec une force de persuasion que je n'ai pas vue aussi évidente, sinon chez des acteurs suédois. L'humiliation de Woyzeck dans la rixe est cruelle ; la brute lui baisse le pantalon, et Marie la regarde lui donner un coup de pied au derrière. Là-dessus l'aubergiste frappe encore l'homme à terre au visage. Cela fait partie de l'injustice dans laquelle vivent les « pauvres gens ». Le Woyzeck de ce spectacle est inhabituel. Thommy Berggren, jeune, mince, courbé, ressemble, dans son uniforme gris trop grand pour lui, à un intellectuel mis en camisole de force. Au cours de la discussion que nous avons mentionnée, le professeur germaniste Korlen reprocha à Bergman que son Woyzeck parle un suédois pur, sans trace de dialecte, trahissant ainsi les résonances dialectales (de Hesse) du texte de Büchner. Mais n'était-ce pas intentionnel ? Est-ce que de cette manière le personnage ne se rapproche pas du monde de représentation du public pour lequel Bergman a monté la pièce ? Berggren ne joue pas l'aspect traqué de façon fébrile, de l'intérieur, mais comme si le règlement et l'exercice étaient passés dans la nature de Woyzeck, de manière « distanciatrice ». Il marche plié en deux, comme un rasoir à moitié ouvert ; lorsqu'il s'arrête, quelque chose le retient, comme un ordre ou quelque chose qu'il voit. La scène remplie d'ivrognes braillards, une masse de danseurs dans le trou noir de la passerelle, au-dessus, là où d'habitude est assis un batteur (comme l'orchestre au cirque), le Tambour-Major, qui pousse Marie d'un côté et de l'autre avec un geste obscène, et elle, en jupe rouge, serrée contre lui comme si rien d'autre n'existait. Woyzeck les voit d'abord d'un côté de la scène. Alors Bergman lui fait traverser le podium et se tourner tout à fait en avant sur la passerelle, tournant vers le public son visage impuissant et déchiré, un masque pâle derrière lequel chacun ressent ce que tous devraient ressentir : qui pourrait empêcher cela ?
Ici, comme dans la scène qui suit de la bagarre, la signification que Bergman voulait donner au « Chœur » devient évidente. Il doit former l'intermédiaire entre le Jeu et le public. Nous sommes une partie de lui, lui une partie de nous. Nous devrions être effrayés par la froideur et l'indolence que nous montrons, lorsque nous voyons ce qui est fait à d'autres et ce que nous nous laissons faire à nous-mêmes.
A partir d'un certain stade, Bergman avait admis le public aux répétitions. Il avait alors tenu un petit discours, qui commençait avec la phrase : « Avant de vous abandonner le théâtre, à vous et aux acteurs... » Au « Dramaten », il a monté son anti-théâtre. Et il a montré qu'en définitive, même sur la piste, il ne peut rien y avoir d'autre qu'une pièce, des acteurs et un public. Si la pièce est assez forte, elle tient longtemps. Le travail du metteur en scène, pour une pièce comme celle-ci, va dans la même direction que celui du poète il y a cent trente ans : le temps présent. Acteurs et spectateurs le réalisent. Rendre « Woyzeck » contemporain est l'événement, en Suède, dont il fallait rendre compte.

Siegfried MELCHINGER.
(Par autorisation de « Theater Heute ».)

Dernier acte, encore

par Jean-Louis Comolli

I. Différences : une. Partout dans « La Honte », la guerre. **Une** guerre, puisqu'il faut bien, pour commencer à être précis, commencer par indéfinir cette guerre. (Nous tenterons plus loin de la définir.) Guerre, c'est-à-dire question de la guerre, questions sur la guerre, que le film immanquablement fait aussitôt lever. Telle est la différence inscrite dans « La Honte » par rapport aux précédents films de Bergman : de ceux-ci le thème, ou le propos, ou le sujet, était avant tout son propre dérobement ; d'eux les significations, dans le mouvement même de déroulement du film, se retiraient ; la parabole s'involuait : exemplaire de cette régression frustatoire des significations, « Toutes ses femmes » dont le discours n'est que discours sans cesse remis, décalé (ou décadré), et finalement tu, ou plus exactement tué. Nous pensons bien sûr qu'il n'en va pas autrement dans « La Honte », mais c'est bien là ce qu'il va falloir travailler à démontrer, puisque fait obstacle ou semble faire obstacle à ce retrait des sens la masse-écran de sens attachés à et portés par l'idée de guerre, cette guerre omni-présente ici et dont pourtant il va s'agir de se débarrasser. A la différence donc des précédents films de Bergman, « La Honte » met en jeu d'emblée, par son thème même, une série de significations, semble procéder d'une et proposer une « réflexion » sur la guerre, paraît récupérer et mettre en avant la notion de message que les précédents films paraissaient pourtant avoir réussi à hacher menu. Que tous les films de Bergman (comme tous autres) soient bien englobés dans le champ des idéologies ne fait pas de doute (et de cette insertion idéologique l'étude est à faire), mais voici que « La Honte » irait plus loin : prenant pour discours une part de ce champ, intervenant idéologiquement, « témoignant » non seulement comme témoigne toute parole, mais comme une parole de témoignage. S'il s'agissait vraiment de cela, telle régression de la **technique** bergmanienne en **morale** inquiéterait gravement. A quoi bon avoir « tué Dieu » (c'est-à-dire le Sens) dans la « trilogie », si c'est pour retrouver au prochain détour « l'Absurde », le thème chrétien de l'avilissement de l'homme par lui-même, etc. Mais rien à faire : « La Honte » a bien l'air de dire ce que son titre même a l'air de dire. S'il y a message dans le film (et jusqu'à maintenant faisons comme si, puisque tout concourt à ce qu'il y ait message), il ne peut être qu'un : celui d'une vague protestation humaniste contre la monstruosité de la guerre. (Pauvre message, avouons-le.)
II. Ce qui suit est-il un exemple de critique marxiste ? Jean-Paul Fargier, qui écrit dans « Tribune socialiste », ne s'y est pas trompé. A lui le film semble sans ambages tenir message. On me permettra de citer sa courte critique intégralement. « Spectateurs du dernier film de Bergman, écrit-il, vous ne pourrez pas faire abstraction de l'idée de guerre que vous avez, car devant celle que « La Honte » illustre, la vôtre jouera automatiquement, soit pour rejeter le film, soit pour se l'approprier, puisque c'est à ces deux réactions fondamentales que toujours aboutit une fréquentation conséquente des œuvres. » (Je me permets d'ouvrir une parenthèse et de m'interroger sur la conséquence, précisément, de cet « aboutissement d'une fréquentation **conséquente** des œuvres » : accepter ou rejeter, n'est pas forcément le fait du conséquent en matière de fréquentation, la conséquence commençant à tout le moins au questionnement du rejet ou de l'accord.) « De la guerre, en effet, deux idées, complémentaires, peuvent se concevoir. L'une forgée dans l'expérience pratique des camps de prisonniers, des champs de bataille, des pays occupés, rationnés, etc. Idée subjective conforme à ce qu'est pour l'individu la

réalité d'une vie en temps de guerre. L'autre élaborée dans le champ théorique ouvert par le matérialisme historique, rendant compte par conséquent de la matérialité objective de la guerre : un conflit violent né de contradictions économiques. Une vue réelle de la réalité « guerre » doit tenir ensemble ces deux bouts. Sinon, on opère une mystification. Dès qu'on s'appesantit par exemple sur les malheurs des individus on contribue à perpétuer le sentiment « tragique » de la guerre, on renforce la fatalité que l'idéalisme bourgeois (tout comme les antiques avec le dieu Mars) substitue au jeu des contradictions économiques et politiques. Cette explication « théologique », non scientifique, prédialectique de la guerre ne peut que servir les intérêts de la classe dominante qui est à l'origine de cette idée idéaliste. A cette idéologie se rattache la mythologie du roman et du film de guerre (un film sur quatre est un film sur la guerre). La conclusion de telles œuvres est toujours réductible à un blâme adressé à la « folie » de l'homme ou à une exhortation à un sursaut de « sagesse ». Cet humanisme idéaliste, on le retrouve dans « La Honte ». Bergman ne délaisse pas le schéma habituel du film sur la guerre **(note de lecture : ça, c'est à voir de plus près, aussi bien quant à savoir ce qu'est exactement le « schéma habituel » en question, que quant au respect par Bergman dudit schéma. Nous y reviendrons : « La Honte » est peut-être un « film sur la guerre », sûrement pas un « film de guerre »)**, il le dépouille seulement de sa grandiloquence et le dote d'un certain vernis froid. Il propose une sorte de « modèle ». Il prend un couple heureux **(note de lecture : ça encore, ça m'épate : « heureux » ? Ce serait bien le premier couple heureux chez Bergman. Vraiment, rien à faire, c'est un abus que de décréter que Max et Liv sont un « couple heureux », ça n'est pas très scientifique enfin)** auquel le mécanisme du film nous fait nous identifier et il lui fait arriver, soudain, tous les malheurs du monde. Par ce moyen il entend nous inspirer une profonde horreur pour la guerre. Il y parvient dans la mesure où le spectateur ressent quasi-physiquement les dégradations physiques et morales auxquelles la guerre entraîne. « Ah ! quelle connerie la guerre ! » répète pour la nième fois de sa vie le spectateur à la sortie du spectacle. Mais ce faisant, il n'a pas avancé d'un pas dans la prise de conscience de la réalité économique de la guerre. C'est dire que Bergman, en dépit de ses intentions, ne fait rien pour sortir les gens de l'obscurantisme dans lequel les plonge le cinéma. » Et voilà.

Nombreuses sont les questions que ne pose pas Fargier mais que pointe la lecture de son article, tentons-en l'inventaire : 1° Si « La Honte » est un film à message sur la guerre, de quel message s'agit-il ? 2° Mais « La Honte » est-il un film à message ? 3° « La Honte » est-il un film sur la guerre ? 4° Si oui, quelle guerre ? 5° Vue subjectivement, comme péripétie de l'individu ? 6° Vue autrement, et comme quoi ? 7° Si Bergman est un vieil individualiste à l'idéologie vaguement réactionnaire, ses films s'en ressentent-ils ? 8° Quel est le rapport de l'individu Bergman, artiste, à ses films, produits ? 9° Les films de l'auteur Bergman sont-ils des « films d'auteur » ? 10° Que doit être une critique matérialiste du cinéma ? 11° Que peut faire une telle critique des notions d'auteur, d'œuvre, d'art ? 12° Une telle critique doit-elle être celle des « intentions de l'auteur » ? 13° Doit-elle négliger d'interroger la réalité du film, sa matérialité : fonctionnement, fabrication, technique, composition, narration, etc. ? 14° Doit-elle refuser de faire l'étude des formes et des significations filmiques, du procès de constitution — et de destruction — des sens dans le film ? 15° De quoi parle J.-P. Fargier ? 16° De quoi parlent les films de Bergman ?

III. L'auteur vite trouvé, vite perdu. A lire les propos de Bergman imprimés ci-dessus, et concernant « La Honte », on peut répondre en partie à la question n° 1 : sans doute aucun, Bergman **a voulu** faire un « film sur la guerre », et sur « l'horreur de la guerre » ; effrayé lui-même par quelque vision fantasmatique de l'avilissement de l'individu, il s'est voulu délivrer de telle terreur obsessionnelle en délivrant un message qui la porte tout entière. Bien. On remarquera d'abord que depuis que Bergman parle de ses films en particulier (cela ne fait pas très longtemps : depuis la « trilogie » à peu près), ce qu'il en dit, de film en film, va s'appauvrissant. Déclin qui s'accompagne d'une certaine transformation de la nature même de cette pensée : des considérations sur son travail, le cinéma, l'artiste, des notations sur le dévorement de l'auteur et la force d'existence autonome de l'œuvre, on passe insensiblement à des propos plus vagues, idéologiques, sur le Monde et l'Homme. Le problème est qu'à mon avis le ou les discours des films (et précisément parce que ce ne sont pas des « discours » tout à fait) sont loin de se mouler à cette courbe fléchissante des commentaires de leur auteur. Tout au contraire : je tiens les six derniers films de Bergman, indistinctement et un à un, pour ce qu'il a produit de meilleur. Alors tant pis pour Bergman, bien sûr, et disons-nous : faut-il encore l'écouter ?

Si l'on écoutait Bergman, donc, et s'il fallait l'en croire, « La Honte » serait bien ce qu'y voit Fargier : film à message réactionnaire. Or le fait même que Bergman le dise **en dehors du film** m'incline à penser que le film, hors de Bergman, ne le dit pas.

Ce n'est pas tout à fait un hasard si c'est à propos de Bergman, le dernier des grands « auteurs » de films, l'un des derniers grands « artistes » à la façon du XIXe, solitaire, autoritaire, orgueilleux, longtemps régnant sur ses fantasmes (même si aujourd'hui ce serait plutôt le contraire, et tant mieux), ayant réellement tissé une œuvre comme un réseau cohérent de thèmes, dont les films entre eux entretiennent des relations qui ne sont pas forcément anecdotiques, si c'est à propos de cet auteur dans le plein sens du terme donc, auteur d'œuvre, que s'est posée très impérieusement, et pour une des premières fois, la question de la mise en question de la notion d'auteur. Avant même « Toutes ses femmes » qui portait de sévères coups à l'Auteur — Bergman — (en étant tout à la fois féroce caricature — autocritique — et jouissance effrénée de cette caricature comme des privilèges caricaturés), la « trilogie » (« Derrière le miroir », « Les Communiants », « Le Silence »), dans son obstination rageuse ou froide à mettre à mort l'idée de Dieu, celle de Père, celle de Mâle, faisait l'effet de perdre complètement tout lien avec « celui » censé en être l'auteur, et qui occupait vis-à-vis des films précisément la position que ceux-ci sapaient. Cet éloignement forcé où les œuvres contraignaient l'auteur, cette sorte de négation de tout rapport créatif par le film quant au film, les films suivants ne les ont pas tempérés. Tout au contraire. « Persona », « L'Heure du loup », « La Honte » (qui forment, je crois, une autre et seconde trilogie, sinon, avec « Riten », tétralogie : mais cela n'a d'autre intérêt que de manifester encore que c'est la logique des films qui commande à leur rassemblement, ressemblances et différences, et non celle de Bergman lui-même) sont l'affirmation insolente que le film **se fait lui-même** (et il en donne les preuves, montrant caméras et machines, projecteurs et pellicule), qu'il obéit à **la fiction qu'il fabrique**, qu'il se déroule selon un principe qui ne vient que de lui, conduisant l'évolution de ses personnages, les décrochements de ses récits, les surgissements de ses événements, les enchaînements de ses paroles selon un ordre et une logique qui ne lui sont pas extérieurs, mais celui et celle qu'il se donne à lui-même, plan à plan et séquence à séquence.

Prenons le parti, donc, des films contre l'auteur. Et ce d'autant plus volontiers qu'indépendamment du cas Bergman c'est la notion d'auteur en général qu'il convient peut-être de contester sérieusement. Non pas que l'auteur ne soit de toute façon auteur de ses œuvres, mais c'est plutôt que ce fait qu'on ne peut que constater est d'un intérêt somme toute limité, dès le moment où l'on ne se satisfait plus de l'idée de « création » et du fait du « créateur ». Bergman auteur ne m'intéresse qu'impersonnellement et comme anonymement : c'est la technique de fabrication des films de Bergman, le déroulement de leur travail d'élaboration qui

me sollicitent, et ce non pas au travers ou en référence de leur auteur, mais tels qu'inscrits dans les films eux-mêmes. Ce travail produit ces films, et ces films ont pour sens d'abord de montrer à l'œuvre ce travail. Dans cet aller-retour, l'auteur est perdu. Que la critique pseudo-marxiste ne se mette pas à le repêcher.
Mais citons Macherey, pour davantage de précisions : « Dire que l'écrivain, ou l'artiste, est un créateur, c'est se placer dans la dépendance d'une idéologie humaniste. (...)
« Avant de disposer de ces œuvres qui ne sont les leurs qu'au prix de bien des détours, les hommes doivent les **produire :** non par la magie d'un avènement, mais par le moyen d'un travail réellement producteur. Si l'homme crée l'homme, l'artiste produit des œuvres, **dans des conditions déterminées :** ouvrier non de lui-même, mais de cette chose qui lui échappe diversement et ne lui appartient jamais qu'après coup. Les diverses « théories » de la création ont ceci de commun qu'elles traitent le problème de ce passage qu'est une fabrication en éliminant l'hypothèse d'une fabrication ou d'une production. On peut créer dans la permanence : alors créer c'est libérer un acquis qui est paradoxalement donné ; ou bien on assiste à une apparition : la création est alors une irruption, une épiphanie, un mystère. Dans les deux cas, ont été supprimés les moyens d'expliquer le changement : dans l'un il ne s'est rien passé ; dans l'autre il s'est passé quelque chose d'inexplicable. »
IV. Réponse à la question du paragraphe II : non. Chercher à savoir ce que pense Bergman de la guerre, et ce qu'il veut que son film en fasse penser (ce que fait Fargier) a certes un intérêt documentaire, mais maigre : c'est surtout se placer dans le système de la critique humaniste, tenir l'œuvre comme le fait d'une création de son auteur, l'empreinte de la parole de l'Auteur (de Dieu). En quoi cela doit-il préoccuper une critique qui se voudrait matérialiste ? Dans la mesure seulement où ce serait pour étudier comment l'œuvre produite par Bergman à partir de tels présupposés, d'un tel projet (un message humaniste sur la guerre), se trouve — ou pas — prendre à son compte ce message, le transmet ou non, le forme ou non, et dans ce cas négatif, comment du fait de cet écart qui la fait rompre avec l'auteur, elle annule le message ou le critique. Bref, c'est la position de l'œuvre à l'égard du message de l'auteur qu'il faut questionner, et non celle de l'auteur à l'égard d'une œuvre qui pour être de lui n'en est pas moins **autre** que lui, et n'est qu'à cette condition d'altérité. En confondant le film et le message de l'auteur, Fargier réinstaure l'idée de l'œuvre comme expression de l'auteur, et celle de la transcendance de celui-ci. On en retourne à la pire critique des intentions, aux téléologies, aux significations préalables à l'œuvre elle-même. Revenons en avant.
V. Une guerre éclair. A la guerre précisément, revenons, telle non que Bergman la « voit » ou la juge : telle que « La Honte » la fait être. Et disons tout de suite qu'ici, comme avec « Persona » et « L'Heure du loup », le récit qui se tient de certains événements n'est pas facile à « décrire », dans la mesure où il semble bien (c'est même sûr) n'obéir à d'autre logique narrative que la sienne propre : complètement intraduisible d'une part, et indécodable dans tout autre système de références que celui même du film. Impossible par exemple d'évoquer la « guerre » de « La Honte » dans la plupart des systèmes de références ordinaires de la guerre. Fargier n'a pas tort : la dimension économique de la guerre fait ici totalement défaut (mais pas l'argent, valeur d'échange, de transfert pas seulement monétaire, nous y reviendrons). Heureusement, ce n'est pas la seule dimension de la guerre dont l'absence soit à constater : ni stratégie, ni tactique ne sont ici pertinentes, pas plus que l'essentiel des langages propres à parler la guerre, la plupart des signes la désignant ou des systèmes la définissant. Pour autant, ce n'est pas que « La Honte » veuille traiter d'une « guerre abstraite », d'un « modèle » : en tel cas précisément les langages de la guerre eussent été requis et nécessaires. Non, toutes données, tous repères extérieurs absents, c'est de l'intérieur même du film que viendront les éléments signalétiques de cette étrange guerre. Par exemple, les « ennemis » s'y ressemblent fort, leurs uniformes étant rigoureusement identiques, au point que seule la situation filmique à laquelle ils appartiennent (qui les produit) — et non une nation, une armée, un parti, un drapeau, un système de références — permet de les « identifier » comme étant « soldats A » ou « soldats B ». Et non seulement ils se ressemblent (ce qui dans la logique du film signifie très précisément qu'ils sont la même chose, les mêmes), mais ils parlent la même langue. De ces indices on peut inférer qu'il s'agirait alors d'une guerre civile, ou d'une révolution, où interviendraient des éléments extérieurs (les « libérateurs »), conflit interne, politique. Mais cette hypothèse elle-même n'est guère satisfaisante : rien ne vient préciser davantage s'il s'agit bien d'un conflit politique, ni de quel bord, de quel parti, de quelle idéologie se réclament les combattants. La confusion voulue par l'identité des tenues, du langage, est maintenue et accrue encore par la réversibilité des actions militaires, indistinctes les unes des autres, inidentifiables (ce qui serait un comble pour un film de guerre, et guère heureux pour un « film à message », tel brouillage non seulement du message, mais de toute information). En fait de faits de guerre, que se passe-t-il dans « La Honte » ? Quelques va-et-vient de troupes, épisodes fugaces autant que sanglants : de temps à autre (plus loin nous préciserons quand, et comment) des soldats surgissent, tirent, disparaissent ; des bois s'enflamment, des maisons ont brûlé ; une fois des avions ; explosions, lueurs, coups, morts entrent, **passent** dans le champ visuel ou sonore du film, en ressortent : phases de violences et de destruction comme les accès d'une fièvre. Et le mouvement du film qui les a fait surgir, les a tirés de l'ailleurs pour les jeter dans l'ici, les retire, les reprend, en **produit** de nouveaux, l'image-mère de ce processus d'apparition-disparition étant la séquence de la fuite en bateau, où les cadavres ne cessent pas d'être écartés, chassés, et de réapparaître. Tout ce que l'on pourrait dire, ainsi, c'est qu'effectivement des **images** et des **sons** de guerre peuplent et hantent le film, éphémères, recommencés, émaillant le récit de bout en bout. Traces et signes de guerre non pas cohérents, référentiels, signifiants, mais dispersés, confus, imprévisibles.
C'est-à-dire que la guerre ici n'est pas posée hors du film, à son départ, comme ce qui le meut, et ce de quoi il découlerait (et parlerait, donc), mais que littéralement elle arrive pendant le film : d'abord on en parle (Jan), comme si elle durait depuis longtemps, un temps indéfini, le temps précisément d'un autre temps, d'un avant à quoi se réfère le couple : quand ils ne furent plus musiciens d'orchestre, il y eut la guerre ; et puis, comme insidieusement, elle se glisse dans le récit, commence de le parasiter (la sortie au village, la dernière bouteille de vin, etc.) ; et un premier fragment d'elle éclate. Elle se constitue comme réalité : comme élément de la fiction, à mesure que le film avance. Un souvenir d'abord, une rumeur ; quelques **différences** ensuite, dont la fonction est aussi d'accentuer la différence des temps, l'écart avec le passé senti de plus en plus par les personnages comme interdit, éloigné à jamais ; puis présente, et jusqu'à la lie. La guerre n'est pas la condition du récit, elle est son effet, son produit : il la fabrique à mesure qu'il avance, il sécrète des images et des sons de guerre, avec une progression dans la violence, l'atroce, qui indique bien leur artificialité, et que leur fonction dans la fiction **n'est pas prioritaire, mais secondaire :** ils ne sont pas là pour que le couple soit placé devant une série de situations plus avilissantes ou éprouvantes les unes que les autres (principe qui serait celui d'un film à message, retraçant un itinéraire **moral** devant l'absurdité du monde), ils sont là tout au contraire comme **échos** de la fiction principale, qui est la guerre du couple, comment l'un et l'autre se tuent et meurent. Images et sons de guerre en écho d'éclats et blessures que la fiction subit. Les traces de guerre sont les signes de **réaction** du récit à son

propre. avènement douloureux, comme dans « Persona » la pellicule se déchirait, comme prenant parti, réagissant au déroulement de la fiction, et en quelque sorte matérialisant les conséquences de celle-ci, en portant la marque. **Toutes** les scènes de guerre de « La Honte » sont filmées comme étant d'un cauchemar, non parce que le film voudrait dire : la guerre est un cauchemar, ce que sans doute Bergman voulait lui faire dire, mais parce qu'elles sont **la matière** du cauchemar du couple, la forme onirique de sa destruction.

VI. L'île du bout du monde. Ce qui me persuade d'accorder à la guerre, dans « La Honte », cette fonction de reflet, de redoublement et d'illustration, et de lui dénier celle de modèle, de moteur ou de production, ce sont les circonstances filmiques, le lieu et le moment de son surgissement dans la fiction. Comme dans « Persona » et « L'Heure du loup », il y a au centre de « La Honte » un **lieu privilégié** (porteur de symbole et fauteur de drame) : une maison, isolée, doublement isolée d'être sur une île. (D'emblée, comme systématiquement, dans les derniers films de Bergman le « monde » est mis à l'écart, hors film, tenu éloigné de la fiction, et par cet éloignement et cette absence mêmes d'une part permettant au film de se désigner comme « hors du monde », hors de ses lois et logiques, auto-référentiel, d'autre part recueillant la préhistoire de la fiction, le passé des personnages.) On pourrait résumer « La Honte » en deux phrases : comment quitter cette maison, comment sortir de l'île. La maison, justement, ne se laisse pas quitter aisément. Une première fois, au début du film, le couple s'apprête à partir pour le village : Eva dit à Jan de prendre sa veste de cuir ; il revient dans la maison la chercher et Eva attend, seule dans la voiture, un long moment ; lasse, elle sort de l'auto, rentre dans la maison, trouve Jan étourdi ; elle le soutient jusqu'à l'auto, revient une fois de plus dans la maison prendre la veste, ils partent. Plus loin, la guerre approche, ils ont décidé de quitter la maison. Mais l'auto est en panne. Il y a une suite étonnante d'allers-retours de la maison à l'auto : pendant que Jan répare, Eva ne cesse d'entasser de nouveaux ballots dans l'auto. Ils démarrent enfin, font trois mètres, les soldats **sont là.** Et cette maison sera brûlée, dévastée, ils y reviendront fatalement camper. Pour qu'ils parviennent à la quitter, Eva et Jan, il faudra quelques meurtres (du Père, bien sûr, Jakobi, d'abord, puis du fils, le soldat) et sacrifices propitiatoires, et aussi ce signe du monde qu'est l'argent, que l'on donne au passeur pour traverser les eaux. (Et l'on ne peut pas ne pas évoquer le mythe de Charon et l'Achéron à passer, devant cette barque, cet argent, ce guide qui disparaît calmement au milieu des eaux qui, elles, charrient des morts...) Ainsi c'est à la première tentative sérieuse de quitter cette maison intraitable que le couple (et malgré une sorte de premier avertissement, de séquence prémonitoire) tombe dans le cauchemar jusque-là menaçant mais lointain encore. La guerre apparaît alors comme une manifestation de **résistance** (psychanalytiquement, bien sûr, et non militairement ou politiquement) à l'évasion des personnages.

Mais si la guerre est ce qui résiste à l'évasion, l'empêche ou la retarde, elle ne peut être la cause de l'évasion : elle est ce que le désir de fuite provoque, ce qu'il produit comme conséquence, la barrière qu'il fait lever devant lui. Effet, et non sujet ou moteur du récit.

A ce point, disons que devient nécessaire une lecture psychanalytique de « La Honte » (et des derniers films de Bergman aussi). Mais pourquoi ? (Je laisse d'autres la tenter, cette lecture). Non seulement en raison du grand nombre d'indications en ce sens qu'immédiatement livre le film (j'en ai signalé quelques-unes : Jakobi est ici le Père — c'est le rôle de Björnstrand aussi dans « Persona » — non seulement par la fonction, l'autorité, le droit de vie et mort, la canne, les cheveux blancs, etc., mais parce qu'effectivement c'est lui qui nourrit Eva et Jan, qui les fixe dans leur maison ; il y a donc inceste entre lui et Eva, et bien entendu Jan **surprend** l'acte et il y a « meurtre du Père » ; mais aussi · la double évolution de Jan, d'abord régression vers l'enfance — son côté geignard, etc. —, puis sa remontée vers la « réalité », après le double meurtre et l'appropriation de l'argent ; le rôle du pêcheur-résistant-passeur, sorte de double divin de Jakobi — ayant rapport d'égal avec lui, mais droit de vie sur lui —, image de Dieu ; le rôle de l'argent ; la visite à l'antiquaire comme rêve d'une impossible régression, et jouissance — par le vin — dans cette régression ; le meurtre du soldat-fils ; etc.). Mais aussi parce que le récit entretient avec lui-même des rapports complexes, répondant à une logique particulière, celle des rêves, produisant ses propres fantasmes, leur donnant libre cours ou les refoulant, se faisant au fil de ce processus de redoublement ou de dédoublement.

VII. Description d'un long sommeil. On sait qu'il est toujours abusif de parler de « rêve » dans un film. D'abord, nous avons eu à propos de Buñuel et de Bergman même l'occasion de le dire souvent, images et sons relèvent du film seul et non d'un réel ou d'un imaginaire à lui extérieur. Ensuite, le récit d'un rêve ne fonctionne pas comme un rêve mais comme un récit. Le film peut être la somme ou la concrétisation d'une série fantasmatique de l'auteur, il n'en est pas moins un objet réel dont la nature et la fonction sont en tout éloignées de celles du rêve. Mais ici, vraiment, l'on est plus que tenté, si l'on veut décrire de près « La Honte », de le présenter comme une suite de rêves, un récit onirique, une succession de décrochements à l'intérieur d'un long cauchemar, une sorte de cascade de rêves-gigogne. Et en effet « La Honte » commence par un réveil (le couple dort, il s'éveille) et le récit d'un rêve, s'achève par un second récit de rêve (Eva dit à Jan : j'ai fait un rêve). Entre ces deux « aveux » (les personnages disant : j'ai rêvé), tout le film se déploie, comme effectivement se déroulerait un rêve qui ne serait tout à fait ni celui du début ni celui de la fin, mais rêve-entre-deux-rêves, rêve second, décrochement dans l'onirique d'un premier récit commencé et interrompu, et raccordement final au fil de ce premier récit repris, et interrompu de nouveau par la fin du film, comme s'il n'appartenait pas aux personnages du film de raconter leurs rêves complètement, mais que cette fonction de récit ne puisse être remplie que par le film lui-même. Ce ne sont donc pas les personnages qui « rêvent » dans le film (ou même rêvent le film) mais celui-ci qui les rêve, qui les raconte.

La guerre, dès lors, c'est plus que jamais la menace d'irruption du monde, de l'extérieur, dans le récit onirique ; et comme cela se passe dans les rêves en effet, ces tentatives de l'extérieur pour forcer le rêve sont prises par lui à son compte, utilisées et réinterprétées par lui comme matière onirique nouvelle, reprises dans le cours du rêve comme de nouvelles justifications qu'il aurait de se poursuivre, de ne pas s'interrompre. Chaque fois que le rêve met en jeu une situation de crise, qu'il mène à un conflit violent qui risquerait de l'interrompre et de provoquer le réveil, un décrochement s'effectue, le récit se déplace et déplace le conflit menaçant sur un plan onirique second : la guerre assume alors les crises et défaillances ouvertes par le rêve, et en fonctionnant comme une censure ou une soupape, protège la perpétuation du rêve. Au récit-rêve principal se greffent des rêves secondaires régulateurs.

Alors on peut dire que voulant raconter comment un couple réagit à la guerre, Bergman n'a pas fait ce film ; mais qu'un autre film s'est fait, hors Bergman, comme une parabole de l'histoire d'un couple, construction et destruction, où les images et les sons d'une guerre (civile, intérieure) sont les matérialisations cinématographiques de conflits psychiques, de la guerre qui se tient entre le rêve et son récit, une guerre de l'Imaginaire. Le film, se faisant, a renversé les ordres de priorité qui lui étaient donnés au départ. Il s'est fabriqué une autre logique que celle de son auteur. Une fois encore les fantasmes ont pris le pas sur les « intentions », ils se sont constitués en récit, le récit de leur propre histoire et de leur guerre pour conquérir un plus long sommeil, devenir un récit que plus rien **n'empêcherait.** — Jean-Louis COMOLLI.



« LA HONTE » : HANS ALFREDSON, MAX VON SYDOW ET LIV ULLMANN.



le cahier critique

Marco Ferreri : Break-up (Marcello Mastroianni, Catherine Spaak).

L'homme au ballon

L'UOMO DAI PALLONI (ex-L'uomo dai cinque palloni ; titre pour l'exploitation mondiale : Break-Up) Film italien en noir et blanc et couleur (Eastmancolor) de Marco Ferreri. **Scénario** : Marco Ferreri et Rafael Azcona. **Images** : Aldo Tonti. **Cameraman** : Luigi Kuweiller. **Musique** : Teo Usuelli. **Montage** : Enzo Micarelli. **Son** : Ennio Sensi. **Direction artistique** : Carlo Egidi. **Costumes** : Luciana Marinucci. **Assistant à la réalisation** : Giancarlo Santi. **Interprétation** : Marcello Mastroianni (Mario), Catherine Spaak (Giovanna), William Berger (le poète), Antonio Altoviti, Sonia Romanoff, Charlotte Folche, Ugo Tognazzi (le propriétaire de la voiture accidentée), Igi Polidoro. **Production** : Carlo Ponti pour Champion Film — Les Films Marceau Cocinor, 1964-68. **Distribution** : M.G.M. **Durée** : 1 h 26 mn.

Le génie particulier de Ferreri, dont « Break-up » fournit la preuve, tient à très peu de choses, mais ce très peu, ce presque rien même, est une énormité : en l'occurrence, il s'agit simplement de raconter une histoire classique de triangle, avec cette seule différence que l'amant ou la maîtresse est remplacé par un... ballon. Encore fallait-il tenir la gageure. Mais la tenant, il était à peu près impossible de ne pas aboutir, où ? en tout cas, très loin.

D'abord et essentiellement, par le choix de l'objet. S'il n'est guère possible de faire autre chose avec un ballon que de le gonfler, fût-ce jusqu'à son point d'éclatement (et tout au long du film, il ne sera question que de cette opération, unilatérale et absolument contraignante), dès que cet objet devient l'élément d'une névrose, le signifiant privilégié d'un désir, et la pierre d'angle d'une histoire, sa richesse est à peu près inépuisable. Mais d'abord, il introduit à ce qu'il désigne le plus naturellement et le plus généralement : l'enfant qui « y » joue.

a. L'enfant. Il apparaît bien, épisodiquement, un affreux jojo dans le film, mais surtout, l'enfant, le concept d'enfant, y est omniprésent par ses signes, si nombreux qu'ils se confondent avec la texture même du récit. Et tous, liés et gouvernés par cette image, le fantasme de Mastroianni, ou plutôt, celui qui régit tout le film, et que l'on ne peut exprimer absurdement qu'ainsi : un enfant joue au ballon.

Tout le comportement de Mastroianni peut alors se lire comme une dénégation de ce jeu, du jeu comme tel : gonfler son ballon est pour lui l'entreprise la plus sérieuse, la plus digne, celle qui frappe de dérision toutes les autres. Alors qu'il se conduit de plus en plus évidemment « comme un enfant », il en rajoute sur « l'homme », prétend être le seul adulte. Cette dénégation n'est pas pour rien dans le malaise que procure le film.

C'est que le jeu de l'enfant cache habituellement sa vérité aux yeux de celui qui le surveille, l'être sérieux, l'être adulte — sa vérité inavouable, qui est de terreur et de désir, de possession et de destruction. Que l'envers du jeu soit un sérieux mortel, c'est ce que le sérieux de l'adulte, qui surveille le jeu de l'enfant, a le plus profondément refoulé. L'histoire de Mastroianni, c'est celle de l'être adulte régressant vers une vérité **éclatante**, et bien sûr aveuglante, vérité-limite, puisqu'elle est celle du passage de l'homme à l'enfant (ou si l'on préfère, celle d'Œdipe) qui ne peut pas davantage être atteinte, sinon dans la mort, que la métaphorique différence du point de gonflement maximum du ballon à son point d'éclatement.

Lorsque l'être adulte quitte son rôle de regardeur de l'enfant, et se prend au jeu, se confond avec lui, un Autre prend sa place, regardeur théoriquement neutre — ni enfant, ni adulte — et qui est précisément le Spectateur (c'est pourquoi les éléments du drame que met en scène Ferreri ne pouvaient se rencontrer efficacement que dans un film). Ce qu'il voit alors est le jeu mortel, sous la forme de l'accouplement de l'homme et du ballon, qui est bien le plus contre-nature qui soit (et il n'est pas besoin de chercher dans une autre direction pour expliquer le silence et l'hostilité qui ont accueilli le film à sa sortie).

b. L'oxymoron. Cet accouplement, cette sorte de collage de deux éléments contradictoires dont l'appartenance en droit à la théorique du surréalisme est ici corrigée par une rigueur extrême, se retrouve à tous les niveaux du film, toujours selon la même structure, enfant/adulte, ou si l'on veut, jeu/sérieux (être-du-jeu/être-sérieux). Ainsi Mastroianni est-il très fortement marqué comme « industriel » : soit le symbole d'un comble de sérieux, un être aussi éloigné de l'enfance que possible. Mais c'est un industriel en **caramels** : et si les connotations de « industriel » sont relativement dispersées, celles de « caramel » sont restreintes et contraignantes. Dans le contexte, « industriel en caramels » ne peut vouloir dire que ceci : que l'enfant n'est jamais très loin de l'être le plus sérieux, le plus aliéné au sérieux. Le jeu (d'acteur cette fois) de Mastroianni, est d'ailleurs entièrement réglé par cette identité contradictoire, semblable en son effet à la figure de rhétorique nommée oxymoron : capricieux-austère, enjoué-sinistre, puritain-jouisseur, exaspéré-déprimé. Il va de soi que le **déchirement** régit nécessairement un tel personnage, et que la tragédie habite le comique de son comportement.

c. La grève. Autre « oxymoron », le film s'ouvre sur la situation, ou plutôt l'information suivante : celle d'une grève générale (ou pas générale peu importe) au milieu de laquelle l'usine de Mastroianni continue son activité. Cette grève ne joue aucun rôle dans le scénario. Signalée et commentée dans la première séquence, elle sera oubliée par la suite. Mais on peut la prendre pour un signe, voire pour la clé du film, déployant le registre sur lequel il va, lui aussi, « jouer ».

La grève, c'est le travail (= le sérieux) arrêté. Les quelques airs révolutionnaires, dont « Bandiera rossa », qui paraphent discrètement la séquence où elle apparaît si peu, sont débarrassés de leur tonalité agressive : pianotés à la manière aigrelette des comptines, ils ont un caractère purement ludique. Il faudrait donc aller un peu plus loin que notre première proposition en ajoutant que la grève, c'est le **social** arrêté. Et en entendant par-là, aussi bien, le réalisme social, le néo-réalisme, l'héritage idéologique du cinéma italien. Ce qui reste, on peut l'appeler « métaphysique » et son écriture : fantastique. Mais un fantastique dessinant en creux ce qu'il supprime : le film abonde en notations sociales, les personnages sont déterminés essentiellement par leur position sociale (le concierge, sa fille, le poète, les collègues de Mastroianni, etc.).

d. Le ballon. L'usine « aux » caramels (et le staccato obsédant de son activité, que l'on réentendra à chaque éclatement du ballon/crise de Mastroianni) c'est la machine inutile, métaphysique/fantastique, qui se met en marche lorsque les vraies machines, les machines utiles, les machines sociales, ont cessé de fonctionner. De même, « l'homme au ballon » est celui qui apparaît lorsque l'homme social, l'homme sexuel aussi, l'homme du besoin et du désir, a cessé de fonctionner (et le film de Ferreri, celui que l'on va voir lorsque les films utiles et sociaux ont cessé d'intéresser). A ce moment, moment que tente de fixer le film, celui qui demeure se pose le problème métaphysique, qui est le problème (du) vide, le problème (du) ballon-qui-éclate. (La préoccupation obsessionnelle de Mastroianni n'est pas sans rapport avec ce qui constitue pour Heidegger la question métaphysique la plus originaire : « pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien ? » Le ballon, cette chose-à-peine qu'on emplit, pour qu'elle existe, de souffle, et qui finit toujours — dans le film — par éclater, c'est bien la mesure la plus concrète de « quelque chose » à « rien »).

D'où l'importance « en creux » des déterminations sociales : la chute vertigineuse de Mastroianni dans l'enfance, dans le vide, est également une plongée dans le miroir (i.e. la mort) : le vide comique et mortel que désigne le ballon est le reflet, et la négation, d'un

autre vide, celui d'une vie d'homme repu et parfaitement vain, semblable aux machines qui le font vivre, et du couple se dissolvant dans l'ennui, la quotidienneté, le silence.
La contre-épreuve de l' « histoire du ballon » c'est celle du couple, de l'autre couple, le couple Mastroianni-Catherine Spaak que dévaste peu à peu le couple en formation Mastroianni-ballon, couple fondé, au contraire du premier, sur une **réussite** érotique, puisqu'il a la mort pour objet et pour centre.

Pascal BONITZER.

La parole du maire

LA ROSIERE DE PESSAC Film français de Jean Eustache. **Images** : Philippe Théaudière, avec Jean-Yves Coïc et Daniel Cardot (16 mm gonflé en 35 mm). **Son** : Jean-Pierre Ruh et Alain Sempé. **Montage** : Jean Eustache. **Assistante à la réalisation et au montage** : Françoise Lebrun. **Interprétation** : Les habitants de Pessac, La Rosière (elle-même), Le Maire (lui-même), le Comité Civique, les anciennes rosières du XIXe siècle à 1968. **Production** : Jean Eustache, 1968. **Distribution** : Jacques Robert. **Durée** : 55 mn.

Il faut peut-être beaucoup aimer (ou haïr) la province, et éprouver combien tout le sens commun d'une société passe et s'énonce en quelques lieux, personnages, événements qui se nomment aujourd'hui encore le monument aux morts, l'église, le maire, le curé, la fête du couronnement de la rosière, pour apprécier l'action bouleversante du film d'Eustache, et la portée de sa transgression.
Passeront à côté les rieurs de tous bords qui n'auront pas compris l'absolue gravité de son pré-texte : dans ce rituel, le temps d'une série d'accolades empruntées, de discours un peu trop pompeux et trop longs, l'extase (presque naïve) du temps retrouvé.
Avec bien sûr, la présence d'une caméra en face de laquelle ces gens cabotinent un peu, mais pas plus, et pas autrement que les primitifs en face de l'ethnologue qui les regarde et les questionne, accentuent les temps forts, dramatisent un peu les levers de rideau et les entrées d'acteurs, et, moins innocemment sans doute, en rajoutent aussi sur la justification idéologique de la fête, la dupe pouvant cependant bien être le spectateur, comme l'ethnologue à qui l'informateur (ici le maire), ne dit que ce que l'autre lui fait dire, lui présentant en miroir ses propres clichés, comme le film d'Eustache nous met le nez dans les nôtres.
Comment peut-on être Pessacois ?...
Bien sûr, la province est un mythe : enfer ou paradis imaginaire, de toute manière occultée, opaque ; un monde à qui on prête si facilement le sens total, l'homogénéité absolue, rêvée, dont toute société ne peut jamais produire, idéologiquement, que le simulacre. Ce que le film dénonce, en faisant éclater ses images, et surtout, en mettant à la question sa parole, celle de son porte-parole.
Car le sujet du film, c'est la parole du maire. Elle le traverse, l'ordonne comme elle ordonne la fête, pour en être aussi, en retour, accusée, brisée, au hasard de ses décrochements et de ses raccords. Procédé familier, le même que dans « One plus One », avec d'ailleurs des mouvements de caméra semblablement bouclés, faisant retour sur les mêmes images, les mêmes visages, instaurant entre elles, eux et la parole, des accords et des discordances, des entre-déchirements et des acquiescements complices.
(Cette action dérangeante ne devant pas être accueillie sans la plus grande prudence, impliquant un travail ultérieur de séparation, compartimentage de tous les clichés et contre-clichés qu'elle nous livre en vrac, de nous sur la province, de la province sur elle-même, et du cinéma sur le Pessac vivant et sur l'événement qu'il découpe pour en tuer le sens.)
La parole du maire, c'est d'abord, dans la scène de l'élection, un discours politique (de grand style) qui hausse l'événement (avec toutes ses chicanes, grincements de dents, trop bonnes volontés) au rang de symbole, et de petite tragédie : puisque c'est au prix d'un de ces meurtres qu'on ne commet aujourd'hui plus franchement qu'en province, que la fête a lieu, celui de l'héroïne, subvertie par le discours, le rituel et le rôle, occultée par la blancheur de sa robe-tunique de sacrifice, et sa couronne d'Iphigénie.
Lorsque cette parole s'absente (à l'église, remplacée par un discours ecclésiastique qui, tout préjugé exclu, ne tient pas), l'événement se dérobe, le film ne produit plus rien, n'est plus que reportage, représentation stérile.
Dans la longue scène du discours officiel, la parole éclate sous l'action du film, subit le contrecoup des incessants décrochements de la prise de vue, et, perdant l'initiative de porter le sens, laisse échapper littéralement la multitude de ses fragments, révèle sa construction de bric et de broc (celle de toute parole mythique), tandis que le personnage, comme multiplié par la toile de fond kaléidoscopique de son dire, s'anéantit pour resurgir dans un rôle de simple porte-voix (voire de souffleur) un peu ridicule, réduit à appeler toutes les anciennes rosières convoquées à la cérémonie, au moment culminant du rituel où, la parole relayée par ces signes humains, la ronde presque silencieuse boucle le discours social amorcé par la parole, dans la synchronie parfaite du temps retrouvé que la cérémonie n'avait pas d'autre but que de produire, mais qu'elle ne pouvait produire qu'au prix de l'énoncé, dans son déroulement même, des contradictions de ce monde (la succession des époques historiques, la séparation de l'Eglise et de l'Etat, les oppositions de quartiers, le sexe et la loi, les vivants et les morts, etc.).
Après quoi, la fête peut vraiment commencer. La caméra n'a plus alors qu'à s'absenter, le film s'achever, faute de prise sur ces rires, ces cris, ces bruits qui s'évanouissent dans la dernière collure.
On couronne encore aujourd'hui des rosières en France...

Jean-Pierre OUDART.

Les parages de la folie

LEBENSZEICHEN (Signes de vie). Film allemand de Werner Herzog. **Scénario** : Werner Herzog, d'après « Der tolle Invalideauf dem Fort Ratonneau » d'Achim von Arnim. **Images** : Thomas Mauch. **Montage** : Beate Mainka-Jellinghaus, Maxi Mainka. **Musique** : Stavros Xarchakos. **Interprétation** : Peter Brogle (Stroszek), Wolfgang Reichmann (Meinhard), Athina Zacharopoulou (Nora), Wolfgang von Ungern-Sternberg (Becker), Wolfgang Stumpf (La Capitaine), Henry van Lyck (le lieutenant), Julio Pinheiro (le bohémien), Florian Fricke (le pianiste), Dr Heinz Usener (le médecin), Achmed Hafiz (un Grec). **Production** : Werner Herzog Film, produktion-Munich, 1967. **Distribution** : Galba Films. **Durée** : 1 h 30 mn.

Les militaires (sans qu'il soit ici question de grade) sont faits pour se battre. Evidence radicale. Et s'ils se battent, c'est contre des choses ou des peuples qui en valent la peine. Là encore de toute évidence. Comment dès lors empêcher que bon nombre de films relatent (et glorifient) cette fébrile activité guerrière ? Les films dits « de guerre », en s'installant presque confortablement dans le chaos ainsi créé, répondent tous à ce même souci de vérisme exaltant. « Signes de vie », en se refusant d'être le témoin d'une quelconque activité, et, bien au contraire, en s'intéressant à l'inactivité totale, poursuit (mais d'une manière foncièrement différente) la ligne tracée il y a quelques années par Jean Dewever (« Les Honneurs de la guerre »), afin de déboucher au terme de son parcours sur un fantastique pour le moins tangible. Le chaos, fondé sur le désœuvrement de gens d'ordinaire actifs, est de

la sorte beaucoup plus flagrant que celui que provoquent traditionnellement ces même gens dans l'exercice de leurs peu avouables fonctions.

En effet, la convention nous a depuis longtemps habitués à planter automatiquement le décor : des champs, des forêts, des collines espacées, des bosquets, entraînant par-là une mise en scène correspondante : vastes plans de régiments à l'assaut, gros plans de réactions particulières ou de détails frappants. Mais ici, le décor se fait reflet inverse de cette convention : la Grèce (dont l'aspect désertique et âpre annihile toute notion de folklore), un site rocailleux et accidenté, au centre duquel s'érige, incongrue, une place forte abandonnée ; et si les plans sont parfois très larges, ce n'est jamais pour cadrer une foule guerrière, mais pour isoler un homme, à peine visible, perdu à l'intérieur d'un cadre trop grand pour lui. C'est la perception immédiate de cette démesure, ainsi que le collage thème/décor, qui font avant tout de « Signes de vie » un film fantastique, et provoquent, insidieusement, une forme terrifiante de fascination (fondée en grande partie sur l'acuité visuelle et auditive). Et là où le fonctionnement du film est irréfutable, c'est que la fascination dont nous parlons (et qui est celle du spectateur) est en fait la même que celle des héros — et anti-héros —, celle qui, à mesure de leur progression — ou régression — provoquera leur aliénation. C'est aussi celle des rares éléments vivants qui les entourent : la poule, hypnotisée sur la ligne de craie blanche, elle même hypnotisant (par son immobilité) le héros. A partir de cet exemple, on comprendra comment et pourquoi le film est tout entier fait de ces signes (de vie, mais aussi de mort, ou d'acheminement vers la folie), signes et repères qui sans cesse se complètent, non pour se dépasser et aller au-delà de la représentation, mais pour mieux se fermer sur eux-mêmes, comme pour s'en tenir, précisément, aux choses vues. Métaphoriquement, le cercle ainsi formé (de plus en plus étroit) ne débouche lui non plus sur rien d'autre que sur ce qui est montré : les insectes, pris au même piège que celui des personnages, renvoient l'image de leur « aliénation » à ces personnages, tandis que ces derniers (métaphore bilatérale) se réfèrent, comme par veulerie mais aussi par nécessité, au comportement des insectes. Les rapports, d'apparence simple, qui s'établissent entre le piégeur et le piégé, ou entre l'hypnotiseur et l'hypnotisé (la poule), sont en fait fort complexes, à cause justement de ce permanent retournement des éléments les uns contre les autres, vaste champ d'influences opposées et cependant complémentaires.

Ce double jeu d'influences naît de deux niveaux parallèles entre lesquels le film varie et s'immobilise parfois : le niveau proprement réaliste, qui se contente d'accentuer la dérision des actes (chaotiques, désordonnés), et le niveau obsessionnel, tout entier fondé sur un certain nombre de repères possibles (les moulins à vent), mais auxquels peut se rattacher le film entier. Et l'on s'aperçoit alors, mais il convenait de s'y attendre, que c'est le second niveau — celui des fantasmes — qui crée la cohérence du film et fait son pouvoir de fascination. La persistance systématique de ce double sens des choses détermine leur aspect flou, vibrant, tandis que bien au contraire s'installe une forme de pesanteur inébranlable ; et c'est sans doute à partir de ce mécanisme que le sentiment de chaleur (indispensable au film) se perpétue inlassablement : le soleil est lui-même un « système » qui dédouble la perception, alourdissant les choses mais les évaporant aussi bien, créant les mirages, mettant en lumière ou en ombre, brouillant les sensations, ennemi dangereux puisque imprévisible.

D'autre part (issue directe du niveau obsessionnel dont nous parlions plus haut), il est dans le film une constante non sans importance, et qui est le principe de dédramatisation, ou, si l'on préfère (l'un complétant l'autre), principe de défanatisation. Logiquement, puisque toute activité d'envergure est écartée du cadre, les personnages s'en tiennent à des actions simples, dérisoires (repeindre une porte, mettre au point des expériences de sciences amusantes, etc.), qui ne prennent leur force et leur importance qu'en fonction de ce qui se trouve sous-entendu : le cumul systématique des possibilités, velléités, sous-tendues, fondé sur le principe « rien n'arrive/tout peut arriver/tout finit par arriver ». Et c'est ce principe, ajouté à la dégradation du personnage principal (vers la folie), qui fait du moindre geste un acte trouble, dont il convient presque de se méfier, comme d'un acte d'apparence élémentaire, mais que l'on sait être décisif, la tension créée par le calme réclamant à chaque instant une détente qui ne saurait naître que de la violence (mouvement contrarié). En fait la détente a lieu, mais au terme du parcours seulement, et avec quelle dérision : le soldat tirant un feu d'artifice de fusées fabriquées par lui. Il nous semble essentiel que la folie du personnage soit précisément fondée sur cette dérision ; car, contrairement à un homme qui serait traumatisé par le bruit, la foule, la vitesse (traumatisme quotidien), le soldat de « Signes de vie » s'enferme sur lui-même, sa folie étant uniquement fondée sur le silence, la solitude, l'immobilisme, folie fondée sur l'absence, d'autant plus angoissante qu'imperceptible : nulle possibilité d'action n'est offerte (même pas celle de déserter, puisqu'il lui faudrait quitter quelque chose, alors qu'il est seul) ; seule diversion possible : ses fantasmes, ou encore, le combat perpétuel contre lui-même, mais sans doute, pour mieux se détruire encore. — Patrice LECONTE.

liste des films sortis

du 16 juillet a

7 films français

Hallucinations sadiques. Film en couleur de Roy Kormon, avec Daniel Gélin, Sabine Sun, Jean-Claude Bercq, Anouk Ferjac, Michel Subor.

Paris inconnu. Film en couleur de Pierre Chevalier, commentaire dit par Alain Lancet.

La Promesse. Film en couleur de Paul Feyder, avec Jacqueline Bisset, Giselle Pascal, Pierre Zimmer, Jean-François Maurin, Chantal Goya, Judith Magre.

La Rosière de Pessac. Film de Jean Eustache. Voir critique dans ce numéro, page 62.

La Tour de Nesles. Film en couleur de François Legrand, avec Jean Piat, Véronique Vendell, Terry Torday, Marie-Ange Aniès.

Un merveilleux parfum d'oseille. Film en couleur de Rinaldo Bassi, avec Françoise Rosay, Francis Blanche, Yves Rénier, Jacques Dufilho, Michel Galabru.

Y'a pas plus nu (Indiscrétions, La Femme propose, La Femme prend tout). Film de Gérard Trembasiewicz.
Gérard Trembasiewicz est complètement inconnu, et de plus n'a rien à voir avec ce film qu'il signe. Ce sont simplement trois courts métrages de Henri Roland et un montage de numéros de cabarets pompeusement intitulé « Nuits chaudes du Brésil ». Les trois courts métrages sont : « La femme propose » ou comment séduire sa voisine de palier ; « Indiscrétions » ou « Blow up » sans Antonioni et « La femme prend tout » ou comment utiliser la baignoire du Monsieur que l'on cambriole. La direction du « Midi-Minuit » annonce d'autres programmes groupés... — D.A.

13 films italiens

Al di là della legge (Pas de pitié pour les salopards). Film en couleur de Giorgio Stegani avec Lee Van Cleef, Antonio Sabàto, Lionel Stander, Graziella Granata, Herbert Fuchs.

Cinque per l'inferno (Cinq pour l'enfer). Film en couleur de Frank Kramer (Gianfranco Parollini), avec John Garko, Margaret Lee, Klaus Kinski

Corri, uomo, corri (Saludos Hombre). Film en couleur de Sergio Sollima, avec Tomas Milian, John Ireland, Donald O'Brien, Linda Veras, Marco Guglielmi, Chelo Alonso.
Nous sommes impardonnables de n'avoir pas signalé dans notre numéro 211 l'intérêt du « Dernier face à face », et le confrère Aboukir (nº 213) fut bien sévère avec « Colorado », du même Sollima décidément très en forme ces temps-ci. Le talent — de Sollima ? peut-être... on verra ça plus tard, pour l'instant on repère simplement coup sur coup trois westerns bien honnêtes et même mieux que ça, intelligents, sympathiques, car il n'y a pas d'autres mots pour rendre compte de l'effet produit par une évidente euphorie à tourner, euphorie à jouer, euphorie à conter, d'un plaisir communicatif que le cinéma éprouve à exercer ses tours et détours dont à Hollywood, par lassitude, nervosité financière ou mauvaise conscience idéologique, on semble avoir perdu le secret. Dans « Faccia a faccia », la réussite reposait surtout sur Gian Maria Volonté tout à fait à l'aise et inspiré en nietzschéen de la sierra (il est temps de remarquer que la présence de Volonté dans un film italien garantit maintenant presque toujours un bonheur particulier du scénario). Dans « Corri, uomo, corri », Tomas Millian sévit encore de mille grimaces, pour notre plus grande joie. La veine politique se confirme. A suivre. — S.P.

El Rojo (El Rojo). Film en couleur de Leo Coleman, avec Richard Harrison, Nieves Navarro, Peter Carter, Mirko Ellis.

L'inferno del deserto (Sept hommes pour Tobrouk). Film en couleur de Mino Loy, avec Robert Hossein, George Hilton, Frank Wolff, Evelyn Stewart.

Killer kid (Killer kid). Film en couleur de Leopoldo Savona, avec Anthony Steffen, Fernando Sancho, Liz Barrett.

La morte non conta i dollari (Quand l'heure de la vengeance sonnera). Film en couleur de George Lincoln (Riccardo Freda), avec Mark Damon, Luciana Gilli, Pamela Tudor, Alan Collins, Stephen Forsythe.

L'Orgie des vampires. Film de Mark Maryan (Marco Mariani) avec Barbara Howard, John McDouglas.

La ragazza con la pistola (La Fille au pistolet). Film en couleur de Mario Monicelli, avec Monica Vitti, Stanley Baker, Carlo Giuffré, Corin Redgrave, Anthony Booth.
Monica Vitti en Sicilienne séduite et abandonnée poursuit son vil suborneur jusqu'en Ecosse. Consolée par un rugbyman, demandée en mariage par un pédéraste, épousée pour de bon par un grand chirurgien, et pour finir débarrassée de tous complexes et arriérations culturelles par troc de ses châles noirs contre des shetlands, de ses nattes d'ébène contre des bouclettes rousses, elle savoure une vengeance des plus satisfaisantes : à son tour elle séduit et abandonne, et c'est quinze bonnes minutes, les dernières. Enfin c'est peu gagner au change de la lire à la livre que cette obole à la Ligue des Droits de la Femme. — S.P.

Stuntman (Le Cascadeur) Film en couleur de Marcello Baldi, avec Gina Lollobrigida, Robert Viharo, Marisa Mell, Marie Dubois.

Tout sur le rouge. Film en couleur de Aldo Florio, avec Brett Halsey, Gordon Mitchell, Barbara Zimmerman

Un tranquillo posto di campagna (Un coin tranquille à la campagne) Film en couleur de Elio Petri, avec Vanessa Redgrave, Franco Nero, Georges Géret.

Vado, vedo e sparo (Aujourd'hui ma peau, demain la tienne). Film en couleur de Enzo G. Castellari, avec Antonio Sabàto, John Saxson, Frank Wolff, Agata Flori, Leo Anchoriz.

11 films américains

Death of a Gunfighter (Une poignée de plomb). Film en couleur de Allen Smithee, avec Richard Widmark, Lena Horne, John Saxon, Michael McGreevey.
De même que « The Long Ride Home » (voir plus bas), voici encore un western caractérisé par un bon sujet et un bon acteur mais c'est tout. Idée : imaginer qu'une ville de l'Ouest, aux aurores des temps modernes, et l'auto pointant déjà, vit encore sous le joug encombrant d'un marshall, recruté vingt ans plus tôt en des temps plus troublés. L'homme est à la fois sévère et juste, qualités qui jurent avec le modernisme, et il est dur à la détente au sens figuré, autant qu'il y est, au propre, rapide. Résultat : comme aucune pression n'a prise sur lui, on s'oriente bientôt vers la suppression, et tous les bourgeois, cas laid s'il en est, le transpercent un beau soir de leurs feux croisés. Cela dit, contrairement à « The Long Ride Home »

(voir plus bas), le scénario se tient. La mise en scène aussi, en son genre, qui donne à plein dans l'emphatique. Une mention pour Widmark, à qui l'on doit les seuls paillettes d'humour qui fassent un peu miroiter cette pépite en béton. — M.D.

Finian's Rainbow (La Vallée du bonheur). Film en couleur de Francis Ford Coppola, avec Fred Astaire, Petula Clark, Tommy Steele, Keenan Wynn, Barbara Hancock.
Il s'agit là d'une opérette filmée, plutôt bien que mal, et qui a certains charmes, dont les suivants 1° le mélange, assez habile, de différentes couleurs locales, anglo-irlando-saxonnes d'une part, et purement américaines d'autre part (l'utilisation et la critique du sudisme), dans un climat sociologico-féérique qui ne nous rajeunit pas et qui se rattache à la grande tradition de l'optimisme américain. Le 2° a trait aux acteurs qui sont deux. Il y a Tommy Steele qui, dans le rôle du leprechaun retrouve le registre lutin/mutin où s'inscrivirent James Cagney (celui du « Songe d'une Nuit d'été »), Mickey Rooney et, plus récemment, Roman Polanski. Mais il y a surtout Fred Astaire qui coiffe tout le monde et qui finit par constituer la grande raison d'être du film. Fred Astaire qui, acteur plus complet que jamais, nous offre ici un bilan de sa carrière. Dans la mesure où son âge l'oblige à économiser un peu sur les moyens (sans qu'on constate pour autant le moindre fléchissement sur le résultat), on a une bonne occasion de découvrir ou de vérifier que le talent d'Astaire tint toujours à cela justement : une économie des moyens qui lui permettait de toujours obtenir le rendement maximum en réduisant à l'essentiel les éléments mis en jeu Astaire est le seul qui, vieillissant et nous faisant ses adieux, puisse encore se payer le luxe d'être meilleur que jamais.
Malheureusement le film, tel qu'il était projeté (avec les lampes à xénon qui, déjà, dénaturent les couleurs), était rogné latéralement et, en dépit des efforts méritoires du projectionniste, constamment flou au centre de l'écran. — M. D.

The Funniest Man in the World (Charlie Chaplin, l'homme le plus drôle du monde) Film de montage de documents de Vernon P. Becker avec Charles Chaplin, Fatty Arbuckle, Marie Dressler, Ben Turpin.
Comme les neuf-dixièmes des entreprises du même genre, le film de Vernon P. Becker est une mixture assez innommable, ni anthologie véritable (limitée a priori, de toute façon, par l'impossibilité d'utiliser les films dont C.C. est propriétaire), ni réflexion critique sur tout ou partie de l'œuvre de Chaplin (le commentaire sirupeux et stupidement extasié qui lie les ingrédients n'ayant vraiment qu'une pure fonction de « sauce »), ni même documentaire correct, puisque d'une part les extraits présentés sont scandaleusement découpés, voire remontés, et que d'autre part la majorité d'entre eux sont loin d'être inconnus ('es deux plus longs sortant même, impardonnable paresse, des archi-vus « Easy Street » et « Immigrant », presque intégralement cités). Restent deux ou trois séquences d'un intérêt historique certain (notamment les sketches de propagande pour l'emprunt de guerre), mais dont la brièveté (plus plus d'un-dizième de la durée totale) ne justifie qu'à l'extrême rigueur le déplacement. — D.A.

The Green Berets (Les Bérets verts). Film en couleur de John Wayne et Ray Kelloq avec John Wayne, David Janssen, Jim Hutton, Aldo Ray
Nullité programmée au mois d'août par les courageux frères Siritzky, sous la protection de la police, et qui n'appellerait nul commentaire si un certain nombre de militants politiques et cinéastes bien intentionnés n'avaient très à la légère demandé son interdiction au gouvernement ! D'abord, il est assez dément de venir encourager notre bonne censure. Ensuite cela fait une fameuse pub au film et fait gicler quelque monnaie dans la poche du courageux (mais pas téméraire) kangourou. Enfin, comment s'étonner de cette complaisance libérale envers les « Bérets verts », quand l'éditeur Losfeld est censuré, quand l'éditeur Maspéro est condamné pour publier « Tricontinentale » : normal, non ? L'américanophilie est de bon rapport. — J.-L. C.

Guns of the Magnificent Seven (Les Colts des sept mercenaires). Film en couleur de Paul Wendkos, avec George Kennedy, James Whitmore, Frank Silvera, Fernando Rey, Wende Wagner, Monte Markham, Bernie Casey.
Troisième, et espérons-le dernier, numéro d'une série présentant la particularité de ne jamais employer les mêmes acteurs dans les mêmes rôles. On cherche en vain le parallèle sans doute voulu par Wendkos entre la révolution mexicaine et une guerre plus contemporaine. Tout au plus les rapports mi-paternalistes mi-pédérastiques entre un tueur manchot et sudiste et un grand noir juste et fort peuvent-ils évoquer faiblement telle nouvelle de Tennessee Williams. — N.S.

Hook, Line and Sinker (Cramponne-toi Jerry). Film en couleur de George Marshall, avec Jerry Lewis, Peter Lawford, Anne Francis, Pedro Gonzalez Gonzalez.
Le sujet (dont on voit bien comment on eût pu en faire autrefois un bon — ou mauvais — policier, quitte à en rendre la morale sauve, ce qui n'est pas le cas ici), le sujet, donc, qui met en jeu pas mal de mécanismes économico-policiers, est morbide et macabre, énormément.
Le film (dont Jerry est producteur et acteur) représente dans sa carrière quelque chose d'intermédiaire entre les films dont il se désintéresse sur tous les plans sauf financier (comme « Boeing-Boeing »), et ceux dont il est l'auteur total. C'est le film où il va pouvoir dire et se dire, tout, noir sur blanc (donc de façon à la fois plus franche et plus simpliste), se trahissant, donc se libérant davantage, tout en se dispensant de l'énorme travail qu'il doit généralement effectuer dans ses films propres pour faire la somme ou multiplication de ses masques et obsessions
En somme, tout se passe comme si le brave réalisateur de ce film ou prête-nom (George Marshall), devait prendre en charge une opération qui consisterait pour Lewis à tâter le terrain sans trop se mouiller (d'où le rôle de l'intermédiaire qui n'a rien à perdre en l'affaire) auprès du public américain et même international, histoire de savoir jusqu'où la prochaine fois il pourra aller trop loin sans risquer la culbute commerciale.
A voir absolument parce que c'est curieux, et plus encore, parce qu'on y voit Jerry sans masques (encore que le film soit plus roué qu'on croit), et, enfin, parce qu'on peut y vérifier la justesse, par certains contestée, de certaines interprétations lewisiennes — M.D.

The Long Ride Home (La Poursuite des Tuniques Bleues). Film en couleur de Phil Karlson, avec Glenn Ford, George Hamilton, Inger Stevens.
Pour apprécier ce film, il faut le réduire à sa trame essentielle, autrement c'est, hélas, impossible.
Il s'agissait, un groupe de nordistes poursuivant un groupe de sudistes, de montrer une escalade dans l'absurdité guerrière. Celle-ci est due au fait que 1° un général nordiste, mû par la haine, a poussé à bout des prisonniers sudistes, 2° le leader des sudistes évadés, haineux lui-même, veut à toute force que cette évasion-poursuite soit en fait une continuation de la guerre, et, 3° la fille (nordiste),

impliquée dans l'histoire, contaminée à son tour par la haine, se fait complice de l'obsession meurtrière du sudiste pour que cette dernière chasse se transforme en règlement de comptes. Ainsi cette guerre va-t-elle se prolonger au-delà de ses frontières, 1° temporelles, puisqu'on ne tiendra pas compte de la cessation officielle des hostilités, 2° spatiales, puisque la tuerie finale aura lieu au Mexique.
Malheureusement, le ou les scénaristes ont fait un travail de j'm'en-foutistes Le ou les metteurs en scène se sont à peine efforcés de recoller les morceaux. Quant aux acteurs, ils ne savent trop à quel saint se vouer, sauf évidemment ceux qui se réfugient dans les effets sûrs. Une mention quand même pour Glenn Ford qui a trouvé une solution adéquate : jouer les blocs erratiques et laisser se perdre dans les sables ce temps de la peine perdue. — M.D.

The Party (La « Party »). Film en couleur de Blake Edwards, avec Peter Sellers, Claudine Longet, Marge Champion, Steve Franken, Fay McKenzie, J. Edward McKinley, Buddy Lester. (Voir critique dans notre prochain numéro).
Sans doute Blake Edwards n'a-t-il pas vu « Playtime » dont « The Party » se trouve pourtant prolonger quelques-uns des grands principes. Refus de l'intrigue, exploitation systématique d'un Lieu unique redoublé et démultiplié par les seuls itinéraires de la caméra et des personnages, parti pris des actions parallèles, comique de situations et d'enchaînements de situations, héros traversant et traversé par l'agitation du monde, mais surtout fabrication des gags et constitution du comique à partir du principe de la rétension extrême — J.-L. C.

The Savage Seven (Les Sept sauvages). Film en couleur de Richard Rush, avec Robert Walker Jr., Larry Bishop, Adam Roarke, Joanna Frank
Après « Wild in the Streets », poursuit la ligne anarchiste-réactionnaire de Samuel Arkoff-James Nicholson (ne pas confondre avec Jack N.), cette fois intégrée au « motorcycle cycle ». Point de départ légèrement amusant : un gang de motocyclistes se heurte à une collectivité d'Indiens, aussi misérables et exploités que les Mexicains du « Sel de la Terre ». Mais « anges sauvages » et Indiens sont vraiment trop bouffés aux mythes, et finissent par s'entretuer en mêlant allègrement leurs tactiques traditionnelles : peintures de guerre, hurlements, cross-country, etc. Le film en rajoute dans le répugnant avec la présence d'un troisième parti, les exploiteurs, mené par un patron genre sous-Victor Buono, et, après quelques tractations incohérentes, les renvoie tous dos à dos dans un des massacres finaux les plus confus jamais tournés de mémoire de Second Unit hollywoodienne. La vedette du film est l'opérateur Lazlo Kovacs, qui commet la mauvaise action de faire prendre quelque temps ce sous-produit pour une entreprise originale et/ou réaliste. — B E.

The Split (Le Crime c'est notre business). Film en couleur de Gordon Flemyng, avec Jim Brown, Diahann Carroll, Julie Harris, Ernest Borgnine.

With Six You Get Eggroll (Il y a un homme dans le lit de Maman). Film en couleur de Howard Morris, avec Doris Day, Brian Keith, Barbara Hershey.

---

6 films anglais

Before Winter Comes (Avant que vienne l'hiver). Film en couleur de John Lee Thompson, avec David Niven, Topol, Anna Karina, John Hurt.

Deadfall (Le Chat croque les diamants). Film en couleur de Bryan Forbes avec Michael Caine, Giovanna Ralli, Eric Portman, Nanette Newman.

Hannibal Brooks (L'Extraordinaire évasion). Film en couleur de Michael Winner, avec Oliver Reed, Michael J. Pollard, Wolfgang Preiss, Karin Baal.

The Lost Continent (Le Peuple des abimes). Film en couleur de Michael Carreras, avec Eric Porter, Hildegard Kneff, Suzanna Leigh, Tony Beckley, Nigel Stock, Benito Carruthers.

Salt and Pepper (Sel, poivre et dynamite) Film en couleur de Richard Donner, avec Peter Lawford, Sammy Davis Jr., Michael Bates, Jeanne Roland, Ilona Rodgers, Francisca Tu.

Sinful Davey (Davey des grands chemins). Film en couleur de John Huston, avec John Hurt, Pamela Franklin, Nigel Davenport, Robert Morley, Fidelma Murphy.
Confirme la courbe descendante de Huston et met en évidence les limites de ce genre d'entreprise. Contrairement à ce qu'affirme la publicité, « Davey » n'a rien à voir avec « Tom Jones » : le scénario de James R. Webb emprunte aussi bien à Fielding qu'à De Foe ou Melville. Un tel amalgame ôte au personnage de Davey la dimension subversive que laissait entrevoir le film de Richardson. Ici, toutes les connotations sociales et politiques sont utilisées dans un but descriptif propre à mettre en relief leur valeur folklorique (diction populaire-diction de cour ; lancement du tronc d'arbre et kilt écossais). Au niveau thématique, le film contient tout ce qui fut remarqué chez Huston depuis vingt années (théorie de l'échec, etc.) si bien que « Davey » apparait comme un film de cette époque-là. — N.S.

---

1 film japonais

Michi-No Sex. Film de Osamu Yamashita, avec Shiroyama, Woshita
Film assez mystérieux Renseignements pris, il s'agirait d'une production de 1965. Son auteur doit sans aucun doute réaliser une douzaine de films de cette série par an, ce qui tendrait à prouver que les productions en série au Japon sont d'une qualité supérieure à celles des autres pays La copie de « Michi-no sex » vient d'Allemagne et a subi certainement plusieurs coupes, fait regrettable puisque nous avons ici une assez bonne surprise Réalisé avec peu de moyens, il fonctionne à partir de cette limitation même, les sept-dizièmes du film se déroulant dans un meublé. Un couple vit dans une chambre et a pour voisins à gauche une institutrice onaniste et avare, à droite un étudiant, un peu moins onaniste et peu scrupuleux. Le couple du centre se dissociera : l'homme se mettra à boire puis à voler de l'argent. Sa femme, Michiko, se livrera à l'adultère sur un banc public avant de conclure ses aventures sexuelles dans les bras du voisin Aventure sans lendemain puisque celui-ci s'unira avec l'institutrice (et son argent). Ainsi, au couple de départ séparé par l'argent succède un nouveau couple basé sur l'argent. Au cours de ce ballet socio-érotique, la seule gagnante est celle qui possède l'argent — N.S.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz, Sylvie Pierre et Noël Simsolo

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.**12 numéros . **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**
Anciens numéros (sauf spéciaux) · **5 F et 6 F** - Anciens numéros spéciaux (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, avenue des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro **Numéros épuisés** : demander la liste de snuméros épuisés en écrivant à nos bureaux. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **épuisée** ; Nos 101 à 159, **12 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, avenue des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

PRINTED IN FRANCE

